في المسرح المصري المعاصر

محمد مندور



في المسرح المصري المعاصر

تأليف
محمد مندور



في المسرح المصري المعاصر

محمد مندور

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

٣ هاي ستريت، وندسور، SL4 1LD، المملكة المتحدة
تليفون: ‎+ ٤٤ (٠) ١٧٥٣ ٨٣٢٥٢٢
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ليلى يسري.

الترقيم الدولي: ٩٧٨ ١ ٥٢٧٣ ١٩٦٤ ٦

صدر هذا الكتاب عام ١٩٠٠
صدر عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٠

جميع الحقوق الخاصة بتصميم هذا الكتاب وصورة الغلاف مُرَخَّصة بموجب رخصة المشاع الإبداعي: نَسْبُ المُصنَّف-غير تجاري-منع الاشتقاق، الإصدار ٤٫٠. جميع الحقوق الأخرى ذات الصلة بهذا العمل خاضعة للملكية العامة.

Copyright © 2020 Hindawi Foundation.
All rights related to design and cover artwork of this work are licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. All other rights related to this work are in the public domain.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

المحتويات

قضايا المسرح المصري

فن المسرحية

أخذ طلبة دبلوم معهد الصحافة بجامعة القاهرة يُلِحُّونَ عليَّ لكي أُحَاضرهم عن كيفية تأليف المسرحية الناجحة، وأثار إلحاحُهُم في نفسي تساؤلًا مُشفقًا؛ حتى خشيتُ لو استجبتُ إلى رَغْبَتهم أن أكون كمن يلقن تلاميذه كيفية العوم في الفصل، ثم يرسلهم بعد ذلك إلى البحر؛ فيغرقون فيه.

ومع ذلك فإن رغبتي الدائمة في أن استجبت لكلِّ مَطلب ثقافي يتقدم به إليَّ طلابي جَعَلَتْني أُطيل النَّظر في الكيفية التي أَستطيعُ بها أن أُعِينَهم على تحقيق طموحهم الأدبي المشروع، وعند ذلك تذكرت مدارس الأدباء التي أنشأتْها البلاد الاشتراكية التي زرتُها حديثًا، مثل رومانيا والاتحاد السوفيتي، وهي مدارس تَدْخُلها براعم الأدب لتتفتح وتُثْمِر ثمرات ناضجة بفضل الدرس والنقد والتثقيف.

ولكنه من الواجب أن نذكُرَ أنَّ هذه المدارس لا يلتحق بها من يريد أو من يحمل درجة علمية مُعَينة، بل ولا تَعْقد مُسابقة للالتحاق، وإنما يُقْبَل فيها مَن قام فعلًا بمحاوَلات أدبية، يُمكن أن تُسْتَشَفَّ منها بذرةُ الموهبة؛ لأنَّ هذه المدارس أو غيرها لا يمكن أن تخلق تلك البذرة، وإنما تستطيع أن تَتَعَهَّدها — إذا وُجِدَتْ — بالرَّي والسقيا حتى تنمو وتُثمر.

ومع ذلك فإِنَّنِي أَعتقد أنَّ الأستاذ يستطيع أن يوجه طَلَبَتَه ذوي الطموح الأدبي الوجهةَ الصالحة لتحقيق الطموح، بأن ينصحهم أولًا وقَبْل كل شيء بأن يقرءوا — في عناية وإمعانٍ ودراسةٍ وتحليلٍ — كلَّ ما يمكن أن يقرءوه من عيون المؤلفات في الفن الذي يريدون ممارَسته؛ كالمسرح، أو القصة، أو الشعر، وكم أَوَدُّ أن لو أَخَذَتْ جامعتنا في دراسة الأدب بالمنهج الفرنسي القائم على شرح النصوص، والحديث عن أصول الأدب ومذاهبه

وفلسفته، بمناسبة هذا الشرح وفي أثنائه؛ حتى تنهض ثقافةُ الطلبة الأدبيةُ على أساسٍ حِسِّيٍّ واضح من النصوص المختارة من كبار الأدباء والشعراء.

ولكنَّه لما كان هذا المنهج السليم يحتاج إلى تخصُّص، وإلى تعدُّد الأساتذة الأَكْفاء، واتساع ساعات الدراسة، كما أخشى ألا يستطيع طلبة الصحافة في المعهد — وهم غير متفرغين — القيامَ بدراسةِ وتحليلِ عدد كبير من المسرحيات التي من السهل إرشادهم إليها، فقد رأيت أن أَقْنَع بمحاضرتهم عن بعض الأصول العامة للتأليف المسرحي، ضاربًا — ما استطعت — الأمثالَ ببعض المسرحيات التي أرجو أن يكون لهم بها إلمام؛ إمَّا عن طريق القراءة وإما عن طريق المشاهَدة بدُور المسرح.

وكان من الطبيعي أن أُحَدِّثهم أَوَّلَ الأمر عن المصادر التي يُمكن أن يستقوا منها ما يُريدون تأليفه من مسرحيات.

وأوَّل هذه المصادر وأسهلها مأخذًا هو التاريخ، وإن يكن من الواجب أن يَفْطِن الأديب الناشئ إلى أنَّ عَمَلَه غَيْرُ عَمَلِ المؤرِّخ، فهو لا يكتب القِصَّة أو المسرحية التاريخية لمجرد التعريف بالماضي أو بَعْثِه أو استخلاص العبرة منه، بل هو يختار من أحداث التاريخ ما يراه مواتيًا لعلاج مشكلة إنسانية خالدة تَصْلُح لكافة العصور، أو ما يرى فيه وسيلةً لعلاج مشكلة من مشاكل عصره، ووعاءً يصُبُّ فيه بعض الحقائق والتوجيهات التي يفتقر إليها مُجْتَمَعُه، أو أفرادُ وطنه، كما أنه لا يسعى في أدبه إلى عَرْض الحقيقة التاريخية المجرَّدة، بل يسعى إلى بَعْث الشخصيات التاريخية، أو الأفراد العاديين من الشعب الذين حَمَلُوا قِيَمًا خاصَّة، وتمخضَتْ حياتهم عن دلالات مُتميزة، ومن أجل ذلك لا أظنُّ أنَّ الأديب يستطيع أن يَعْثُر على ضالته المنشودة في كتب التاريخ الحديثة التي يُصْدِرُ المؤرخون المحدثون في تأليفها عن منهج علمي محدَّد، ويفسرون التاريخ تفسيرًا خاصًّا بكل منهم، وإنما يستطيع الأديب أن يَجِدَ ضالته في مَصادر التاريخ ذاتها؛ لأنَّ تلك المصادر هي التي تقدم إليه المادةَ الخام التي يستطيع أن يتصرف فيها بِحُرِّية أكبر وفقًا لهدفه وأصول فَنِّه.

ومن حُسن الحظ أنَّ جميع الكتب التي كتبها المؤرخون العرب القدماء تُعتبر من مصادر التاريخ ومن مادته الخام، وهي كثيرًا ما تستطرد إلى قصص وأقاصيص فردية واجتماعية، تصلح لأن تكون مادة أدبية خصبة، وكذلك الأمر بالنسبة للكثير من المؤلَّفات الأدبية القديمة في الأدب العربي؛ كالأغاني ونفْح الطيب وغيرهما، وكل ذلك، فضلًا عن مصادر التاريخ الأخرى؛ كاليوميات، والمذكرات، وكتب الرحلات، وها هي يوميات الجبرتي

تُمِدُّ عددًا من شبابنا بطائفة من القصص، والمسرحيات النَّاجحة عن كفاحنا القومي ضد الغزو الفرنسي.

ولقد حدث أن أَحَلْتُ طالبًا سألني عن مصدرٍ يستطيع أن يستقي منه مادة لمسرحيات مدرسية تعليمية — على كتاب الأمثال العربية للميداني فاشتراه الطالب، ولم تَكَدْ تمضي أيام حتى عاد إليَّ وبيده مسرحية قصيرة شيقة عن غضب النعمان، وقصة ذلك الغضب التي أوردها الميداني تفسيرًا للمثل العربي السائر: «إنَّ غدًا لناظره قريب»، فاغتبطْتُ بهذه النتيجة وحرصت على إذاعتها، لعلها تُفيد غيره من رواد الأدب.

وفي عزمي أَنْ أُحدِّث طَلَبَتي عن مصادر الأدب الأُخرى كالأساطير وواقع الحياة المعاصرة، ثم الخيال الذي يستطيع أن يرتكز على حادث يوميٍّ أو نبأٍ عارض؛ لكي يخلق عملًا أدبيًّا كاملًا بفضل الخيال الذي يستطيع أن يُحَلِّق وراء دوافع الحياة ومنطق أحداثها، وطريقة تَسَلْسُل تلك الأحداث، وتأثيرها على سلوك الأفراد والجماعات.

ويُعْتَبَر الهدف وتحديده عنصرًا جوهريًّا في كل تأليف أدبي، وهو كثيرًا ما يتحَكَّمُ في اختيار المصدر الذي يُريد الأديب أن يستقي منه مادةً لأدبه، ونحنُ لا نقصد هنا بالهدف هدفًا خاصًّا، بل نُفْسِح في اختياره المجال، فقد يكون مُجَرَّدَ التسرية عن الناس، وقد يكون نقدًا للحياة أو ثورةً على بعض عيوبها، أو خَلْقَ صُوَر جمالية نَطْرَب لها وتهتز قلوبنا، كما قد يكون هدفًا اجتماعيًّا أو سياسيًّا على نحو ما يفعل غالبية شبابنا الأدباء في الوقت الحاضر، وتحديد الهدف أيًّا كان يعتبر بالبداهة نقطةَ بدء هامة عند الشروع في تأليف أي مؤلَّف أدبي؛ ولهذا لا تُعْتَبَر المناقَشات التي تدور الآن حول الأدب نافلة من القول.

وبعد العثور على المادة الأولية، وتحديد الهدف الذي يُريد الأديب أن يقصد إليه، تتبقى مُشكلة ضخمة؛ هي مشكلة الأصول الفنية التي يقوم عليها كل فن من فنون الأدب المختلفة، وهي أصول قد يستطيع الأديبُ الشَّاب أن يُحِسَّ بها في غموضٍ أثناءَ قراءته للمؤلَّفات الأدبية أو مُشاهدته لها، ولكن هذا الإحساس الغامض لا يكفي، بل لا بد له من أن يتناولها بالتحليل والدراسة والاستيعاب النظري والتدريب العملي، حتى تستقر في نفسه، ويُحْسِن استخدامها، ولما كانت هذه الأصول تختلف بالبداهة من فن إلى آخر، فهي في الشعر غيرها في النثر، وهي في المسرحية غيرها في القصة، فإنني أعتذر عن الخوض فيها الآن لأتركها إلى قاعات الدرس والتحليل.

المسرح المنوَّع ومشاكل الحياة

تَقَدَّمَ لدبلوم النقد والبحوث الفنية في معهد التمثيل العالي في هذا العام ثلاثة طلاب بثلاثة أبحاث يمكن أن تُعْتَبَر رسائل صغيرة.

وليكن حديث اليوم عن «المسرح المنوع» للأستاذ توفيق الحكيم، وقد تقدم ببحثٍ عنه الطالبُ صلاح الدين محمود المتخرج من قسم الفلسفة بالجامعة، قبل أن يلتحق بمعهد التمثيل، وقد تألفت لجنة الامتحان هذا العام من الدكتور شوقي ضيف، والدكتور محمد القصاص، ومحمد مندور.

وبالرَّغم من أنَّ الطالب صاحب البحث قد دَرَسَ في قسم الفلسفة بالجامعة مناهج البحث، وبالرَّغم من أنَّني أنا نفسي قد لاحظتُ بمجرد عودتي من أوروبا شدة حاجة طُلَّابنا ودارسينا إلى مناهج البحث العلمي السليم، فكان من أول ما فعَلْتُ أن قمتُ بترجمة منهجين للبحث في اللغة والأدب كتبهما أكبر عالِمَيْن عَرَفَتْهما فرنسا الحديثة في هذين المجالين، وهما الأستاذان: جوستاف لانسون، وأنطون ماييه.

أقول: بالرَّغم من كل ذلك؛ فإننا لاحظنا أنَّ الطالب قد هَجَمَ على موضوعه دون تريُّث أو تخطيط منهج، وأنَّ كل ما شغله عند بحث ونقد العشرين مسرحية التي يتضمنها المجلد الضخم الذي نشره أخيرًا أديبُنا الكبير توفيق الحكيم باسم «المسرح المنوع»، كان كل همه هو أن يَتبين ما إذا كان توفيق الحكيم قد عالَجَ في هذه المسرحيات القضايا التي أصبحت تستحوذ على لُبِّه ولب زملائه وأمثاله من الشبان أم لا.

فإذا كان توفيق الحكيم قد عالَجَ مثلًا في مسرحية «الأيدي الناعمة» مشكلة العمل وتمجيده وضرورة اتخاذه أساسًا لكسب العيش، على نحو ما توحي فلسفة ثورتنا الجديدة، رأينا طالبنا يأخذ على المؤلف أنه قد عالج مشكلة لا يراها قائمة؛ لأنَّ جميع الشبان مُستعدون الآن، بل متلهفون إلى العمل، ولكن المشكلة الآن مُشكلة البطالة وعدم وجود

مجالات واسعة للعمل، وهو يُفَضِّل أن لو عالَجَ توفيق الحكيم مُشكلة البطالة ودعا إلى حَلِّها أو أوحى بحلول لها أو أَظْهَرَ خطورتها، وبالطَّبع لم يوافقه الأساتذة الممتحِنون على هذا الرأي، ونبَّهُوه إلى أن المنهج العلمي السليم يقتضيه أن ينظر فيما قَدَّمَ إليه الكاتب، وهل أَحْسَنَ تقديمه وفقًا لأصول الفن الذي اختاره أم لا، وهل خَرَجَ المؤلف من هذا الغرض إلى هَدَفٍ ظاهر أو خفيٍّ، وإلى أي حدٍّ نجح في استثارتنا لِتَقَبُّل الهدف الذي قَصَدَ إليه وتأثرنا به.

وإذا كان توفيق الحكيم قد عالج في مسرحية «نحو حياة أفضل» مشكلة ضرورة إصلاح النفوس قبل كل شيء، فإنَّ طالبنا لا يُوافقه على هذا الرَّأي، ويرى أنه قد كان من الأفضل أن يُعالج الحكيم مشكلة إصلاح حياتنا الاقتصادية أولًا؛ لأنَّه يرى أنَّ الاقتصاد هو الأساس لكل إصلاح أخلاقي مُنْتَظَر، وهنا لم توافقه اللجنة على هذا التحكم، وطالَبَتْهُ بضرورة تطبيق المنهج العلمي، ونَقْد ما كتب الكاتب بدلًا من اقتراح مشاكل أخرى قد تكون لها وجاهتها، ولكنه من الضروري أن تترك للكاتب حُرِّيته في اختيار موضوعه، وبخاصة إذا لم يكن هذا الموضوع تافهًا ولا خاليًا من النفع الإنساني أو الاجتماعي، فإصلاح الحالة الاقتصادية ليس من المحقَّق أن يكفي وحده لإصلاح النفوس والأخلاق؛ وذلك لأننا إذا كنا نلاحظ ضعفًا في النفوس والتواء في الأخلاق عند بعض الطبقات الشعبية؛ نتيجة لذل الفقر، حتى قيل: إن الجوع يورث الكفر، فإننا نلاحظ أيضًا أن الثراء الفاحش كثيرًا ما يؤدي إلى انحلال الأخلاق، ومن المؤكَّد أن إصلاح النفوس يتطلب جهودًا أخرى غير الإصلاح الاقتصادي، بل إن أرقى النظم والدساتير والقوانين يمكن أن تَفْسُد وتضيع جدواها نتيجة لفساد النفوس وضعف الأخلاق عند التطبيق.

ولقد هالنا — نحن الممتحنين — شدةُ انفعال شبابنا ببعض القضايا دون غيرها، ورغبتُهم المُلِحَّة في أن ينصرف أدباؤنا وشعراؤنا إلى معالجة هذه القضايا دون غيرها، وإلا رفضوا أن يستجيبوا لما يُقَدِّمه إليهم هؤلاء الأدباء والشعراء من فنون الأدب المختلفة، حتى قال أحد زملائنا المتحِنين إن شبابنا قد أصبحوا الآن في حالة تُذَكِّرُه بالبيت العربي القديم الذي يقول:

أَلْهَتْ بني جشم عن كل مكرمة   قصيدة قالها عمرو بن كلثوم

فشبابنا اليوم يُشْبِهون إلى حدٍّ بعيد بني جشم الذين لا يريدون أن يعترفوا بشيء غير قصيدة عمرو بن كلثوم، وقصيدة عمرو بن كلثوم في حالتنا هذه هي المشاكل التي أصبحت تَشْغَل شبابَنا في هذه الأيام، بل وكثيرًا من غير الشبان.

ولقد أَخَذْتُ أفكر — بَعْدَ مناقشةِ هذا الطالب — في سبب هذه الحالة النفسية المسيطرة، وهل هي ترجع إلى مذهب سياسي معَيَّن؟ وانتهى بي التفكير إلى أنَّها في الواقع نتيجة طبيعية للحالة النفسية التي أَخَذَتْ تسودنا جميعًا مُنذ أن هبَّت ثورتنا؛ لتقضي على آثار الذل والفقر والاستبعاد، ففتحت النفوس في لهفة للحياة العزيزة الكريمة، واتجهت بقوة دافقة إلى ضرورة إعادة بناء هذه الحياة على أُسس سِليمة، وأَخَذَ شبابُنا يتطلعون إلى المصير ويُطالبون بتجنيد كافة القوى الذهنية والفنية للدعوة إلى تمهيد السبيل لهذا المصير الذي ينتظرهم، وهم يؤمنون بأنَّ الحياة الاقتصادية هي الأساس المتين الذي يجب أن تُبنَى عليه هذه الحياة، فلا الحرية ولا الكرامة ولا الإنسانية يمكن أن تُصَان ما لم تَسْتَنِد إلى حياة اقتصادية سليمة.

وشبابنا لا يجهلون — بلا ريب — مناهجَ البحث ولا روح العلم، وأساتِذَتُهم لا يُقَصِّرون في تبصيرهم بكل ذلك ودعوتهم إليه، ولكن صوت الحياة أَخَذَ يعلو على صوت الأساتذة، والرَّغبة في حياةٍ أكرم أَخَذَتْ تستحوذ على قلوب الشُّبان على نحوٍ لا يُقاوَم، وهم بطريقٍ إراديٍّ يبحثون في كل أدبٍ وفَنٍّ عَمَّا يُروي نفوسهم ويُشْبع رغبتهم ويومِضُ أمامَ أبصارهم ببريق من الأمل يُبَشِّر بالمصير الذي يأملون.

وفي الحق إِنَّنا نحن الأساتذة المتحِنين قد ذُهِلْنا عندما رأينا طالبًا جامعيًّا مثل صلاح الدين محمود يغفل كل منهج، وكل خطة علمية في البحث ليهجم على موضوعه، ولا يبحث فيه إلا عن الضَّالة التي تَشْغَله، وذلك بالرَّغم من أنَّ مثل هذا البحث كان يحتاج من النَّاحية العلمية إلى منهج وتخطيط، بل وتعريفٍ مبدئي بالموضوع، وبخاصة وأنَّ الأستاذ الحكيم هو نفسه قد أعطى الطالب في مُقدمة مُجَلده إشارات كان من الممكن أن يجدَ فيها أساسًا أو أسسًا لتخطيط موضوعه تخطيطًا منهجيًّا سَليمًا، حيثُ قال: «إنَّ هذا المجلد يضم مسرحيات منوعة في أسلوبها وفي أهدافها، ففيها الجدي والفكاهي، وفيها ما كُتِبَ بالفصحى وبالعامية، وفيها النفسي والاجتماعي والريفي والسياسي ونحو ذلك.»

وبفضل هذه الإشارات كان الطالبُ يستطيع أن يُقَسِّم موضوعه، وأن يُبَوِّبه بدلًا من أن يهجم عليه هذا الهجوم الذي يشبه انقضاض طائر جارح على كومة يبحث فيها عن ضالته.

وبالرَّغم من أنَّ البحث كان يتسع لعدة دراسات فنِّية ولُغوية، إلا أنَّ الطالب كما قلنا قد رَكَّز اهتمامَه على مُناقشة المشكلات التي عالجها الأستاذ الحكيم في هذه المسرحيات المنوعة، والحكم على تلك الموضوعات والموازنة بينها وبين غيرها.

وبالرغم من أنني وزميليَّ الجامعيَّيْن نُؤثر المنهج العلمي، إلا أننا لم نستطع إلا أن نلتمس للطالب العذر عندما رأيناه يندفع اندفاعًا إلى البحث عما قد أصبح اليوم شاغله وشاغل أمثاله من الشبان، وهو الحياة ومشاكلها وضرورة الإسراع في بنائها.

أزمة التأليف المسرحي

أصبح الموسم المسرحي على الأبواب، وأعلنت الصحف أنَّ الموسم سيكون حافلًا، وأن الفرق الفنية قد أخذت تُدَرِّب أعضاءها على المسرحيات، أو على الأقل المسرحية التي ستفتتح بها موسمها، كفرقة «المسرح القومي» وفرقة «المسرح الحر» وفرقة «أنصار التمثيل والسينما»، بل ونَشَرَت الفرقة القومية البرنامج الذي اعْتُمِدَ لموسمها القادم كله، ولكننا إلى جوار ذلك لم نلحظ حتى اليوم نشاطًا مماثلًا في التأليف المسرحي، ولا زلنا نَتَبَيَّن إقبالًا من جيل الأدباء الجديد على كتابة القصة والأقصوصة أكثر من إقباله على كتابة المسرحية؛ حتى ليصح القول بأنه لا تزال هناك أزمة في التأليف المسرحي، مع أنَّ هذا الفن هو — قَطْعًا — فن المستقبل، وبخاصة في وَطَنٍ ناهض كوطننا.

والمسرح فنٌّ يَستفيدُ — إلى حدٍّ بعيد — من قانون بَشَرِيٍّ خطير وفَعَّال في حياة البشر، وبِخَاصَّة في عصرنا الحاضر الكثير الضغط على الأعصاب، وهو قانون أقل الجهود؛ وذلك لأنه يُقدم الأعمال الأدبية والفكرية المجسدة في المسرحية إلى الجمهور بأقل التكاليف العصبية، وبأيسر السبل على الفهم والتصوير.

فالمسرحية تَعْرِض هي الأُخرى قصة، ولكن التمثيل يُغْنِي الجمهور عن قراءتها، بل ويُقدمها مُفَسَّرة مُجَسَّدة في الحوار والحركة والتعبير، ومُوَضَّحة بكافة الوسائل الفنية التي يملكها المسرح؛ كالديكور والمناظر والإضاءة والأصوات الآلية المعبِّرة، والملابس والأزياء والأجواء الطبيعية المناسبة والمفسرة التي تَنْجَح كل تلك الوسائل في خَلْقِها.

وليست كذلك القصة التي تَتَطَلَّب من القارئ جهدًا عصبيًّا لقراءتها ومتابعتها، وجهدًا ذهنيًّا لِفَهْم مراميها القريبة والبعيدة، ونشاطًا في التصور، لِتَخَيُّل الشخصيات والأجواء والبيئات التي تتحرك فيها أحداثها، ولكل ذلك يستفيد المسرح في المستقبل فائدة

أكبر من قانون أقل الجهود التي تزدَادُ سيطرته على البشر يومًا بعد يوم كُلَّمَا ازدادت الحياة تعقيدًا وإرهاقًا للأعصاب، مع كل ذلك لا تزالُ مُلاحظاتنا قائمةً تتطلب تفسيرًا.

فلماذا إذن لا يزال الإقبال على كتابة القصص والأقاصيص أكثر من الإقبال على كتابة المسرحيات؟

وأول جواب يتبادر إلى الذِّهن هو أنَّ كل أديب لا مَفَرَّ له من أن يُفكر في وسيلة إيصال إنتاجه الأدبي إلى الجمهور، فبغير هذا الإيصال بالجمهور يُحِسُّ بالضياع والعبث، فالجمهور هو الذي سيُحقق للأديب ما ينبغي من مجدٍ أدبي أو نَفْع مادي أو هما معًا.

وكل أديب — مهما تَجَرَّدَ وادَّعَى التفاني في الفن لذات الفن — لا يستطيع أن يُسْقِط الجمهورَ من حسابه؛ لأنه يتخلى بذلك عن خاصيةٍ أساسية في الفنان وهي طموحه لأن يُؤَثِّر في الحياة، أي: في الجمهور على نحوٍ ما.

ومن هنا تنبع مشكلة أدبائنا وتفضيلهم فنَّ القِصَّة على فن المسرحية؛ وذلكَ لأنَّ الوسيلة التقليدية في إيصال القِصَّة إلى الجمهور هي الطباعة، وهي ميسورة لكل أديب، إمَّا بواسطة المؤسسات ودُور النشر، وإمَّا على نفقته الخاصة إذا أعياه الأمر.

وأنا أعرف عددًا كبيرًا من هؤلاء الشبان الذي يقتطعون من قُوتِهِم اليومي دراهم معدودة كل يوم؛ لكي يُدَبِّروا نفقات طَبْع قصة أو مجموعة من القصص القصيرة، على أمل أن تلقى رواجًا من الجمهور يستردون بفضله كُلَّ أو بَعْض ما أنفقوا، أو على الأقل تَبْرُز به أسماؤهم إلى الضوء، وبالرَّغم من أنَّ الطباعة مُباحة وميسورة أيضًا لِكُتَّاب القصة، إلا أنَّ أمل الناشرين وأمل الأُدباء في الإقبال على شرائها ضعيف؛ لأن جمهورنا العربي إذا كان قد اعتاد أو أخذ يعتاد مُشاهدة المسرحية ممثلة، فإنَّه لم يَعْتَدْ بَعْدُ شراءَ مسرحية لقراءتها؛ وذلك لأنه لم يتكون لدينا تراث مسرحي يُقرأ إلا منذ زمن قريب لا يكاد يتجاوز الثلث قرن، بينما أَلِفَ جمهورُنا التمثيليات التي لا تُطْبَع ولا تُنْشَر ولا تُقْرَأ منذ أكثر من قرن، أخذ يَأْلَفُ خلاله مشاهدة التمثيل.

وإذن؛ فالمسرحية التي يُؤلفها الأديبُ لا سبيل لإيصالها إلى الجمهور غير التمثيل، وإذا كانت العَاصِمَة قد أصبح فيها اليوم ثلاث فرق مفتوحة لكافة المؤلفين، وفِرْقَتَان فُكَاهِيَّتَان يكادُ يحتكر التأليفَ لهما أديبان لا غير، وهما فرقة الريحاني وفرقة إسماعيل يس، فإنَّ الفرق الثلاثة لا تزال تُعْتَبَر سوقًا ضيقة لجمهور الأدباء من الجيل الجديد، حتى لو أضفنا إليها فِرقة الأستاذ عبد الرحمن الخميسي، التي لا ندري لماذا لم نسمع حتى اليوم عن استعدادها للموسم الجديد، رغم ما لاقته من نجاح في الموسم السابق.

وفي اعتقادنا أنَّ النَّهضة الواسعة التي تقوم بها وزارة الثقافة والإرشاد القومي الآن لتشجيع إنشاء الفِرق التمثيلية الجديدة، ببناء المسارح في العاصمة وفي المحافظات، سيؤدي إلى حل هذه الأزمة إلى حدٍّ بعيد، وإغراء الأُدَباء على التأليف للمسرح وإزالة مخاوفهم من أن يَصْعُب عليهم إيصالُ مسرحياتهم إلى الجمهور.

وفضلًا عن ذلك؛ فإنَّ فِرق التلفزيون المسرحية طريق جديد واسعٌ لكل أديب يَشْعُر بأنَّ لديه الموهبة والقُدرة على التأليف المسرحي، وأجهزة التليفزيون أصبحت اليوم من أقوى الوسائل في الاتصال بالجمهور، وإنْ كنتُ أرجو المشرفين على تليفزيون القاهرة ألا يغمطوا الأُدباءَ حَقَّهم في تعريف الجمهور بهم وتقديمهم إليه، وهناك ظاهرة يجبُ تلافيها في المسرح والسينما والإذاعة والتليفزيون على السواء، وهي غَمْطُ الأدباء حَقَّهم في إبراز أسمائهم والتعريف بهم لدى الجمهور، فكم من إعلان شاهَدْتُه في رأس البر عن مسرحيات الفِرقة القومية أو فِرقة المسرح الحر، وقد حفلت هذه الإعلانات بأسماء إخواننا الممثلين جميعًا والمخرجين أحيانًا، وهذا من حقهم جميعًا، ولكنه من الواجب أن يَفْطِن كل مسئول إلى أنَّ للأدباء حقًّا مماثلًا على الأقل.

ووزارة الثقافة والإرشاد القومي سَاهَمَتْ مُساهَمة قوية أخرى في حل أزمة التأليف المسرحي بتحويلها المعهد العالي للفنون المسرحية إلى معهد نهاري واستكمال أقسامه، وهي قسمُ الأدب المسرحي وقسم التمثيل وقسم الديكور، وأصبح قسم الأدب المسرحي لا يقتصر على تدريس الأدب والنقد المسرحيين منذ أقدم العصور حتى اليوم، بل وأضاف في برامجه الجديدة تدريس فن كتابة المسرحية؛ ليبصر طَلَبَتُهُ — شُداةُ هذا الفن — بأصول التأليف الدرامي وتَطَوُّره منذ عهد سوفوكليس وأرسطو حتى عصرنا الحاضر عند برتولد بريخت وإيرك بنتلي … والأمل معقود في أن يُخرِّج المعهد عددًا كبيرًا من القادرين على التأليف، كما أنَّ قسم التمثيل سوف يتخرج منه الممثلون المثقفون المُدَرَّبون الذين يستطيعون العمل في الفِرق التي تُخَطِّط الدولة لإنشائها أو تمكينها من العمل في العاصمة والمحافظات، ويتبعهم بالضرورة إخصائيو الديكور من خريجي القسم الخاص به في المعهد، ويسرني أن أُبَشِّر هواة هذا الفن بأنَّ مجلس إدارة هذا المعهد يبحث الآن الإعدادَ لمشروع قانون يرفع دبلوم المعهد إلى اسمِ ومستوى البكالوريوس أسوةً بالدرجات الجامعية.

كل هذه الوقائع ستعمل — بلا أدنى ريبٍ — على حل أزمة التأليف المسرحي، ولكنها — ككل خططنا القومية — لن تؤتي ثمرها على الفور، بل لا بدَّ لتنفيذها من وقت نرجو

أن يكون قصيرًا، ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن نقف أو نسكت في انتظار ثمراتها، ولا أقل من أن ينشط عشرة أو عشرات من جيلنا الجديد للتأليف المسرحي، وتفضيله على التأليف القصصي، وقد زَوَّدَتْ حركةُ الترجمة — المنتعشة الآن انتعاشًا رائعًا — مُحِبِّي الأدب المسرحي بتراث كبير من الآداب العالمية.

كما تُنْشَر أمهات الكتب عن فن الدِّراما وفن التأليف وفنون التمثيل والإخراج، بحيث لم يَبْقَ لأُدبائنا إلا أن يَنْفُضوا عنهم غبار الكسل، وأن يبدءوا في القراءة الجادة الممعنة تمهيدًا للتأليف المسرحي الناجح، وبِودِّي لو نَظَّم المعهد العالي للفنون المسرحية دراسات حرة في فن التأليف المسرحي للأدباء النَّاشئين، تتناول الأصول النظرية العامَّة للدراما والتحليلات التطبيقية التفصيلية الدقيقة لروائع المسرحيات العالمية، وبخاصة ما تُرجم منها حتى اليوم إلى العربية — وهو كثير.

وبِودِّي أيضًا أن تُنظم عملية توزيع المسرحيات المؤلفة الصالحة للعرض بين فرقنا المختلفة، بدلًا من أن يُرَكِّز أدباؤنا الناشئون طموحهم منذ الخطوة الأولى نحو الفِرقة القومية التي قد تكون أجزل عطاء ماديًّا وأدبيًّا، ولكنَّها على أية حال لا تستطيع أن تعرض إلا القليل من الكثير الذي ينهال عليها، ومن بينها ما قد يكون دون المستوى المطلوب، كما أنَّ من بينها ما قد يكون في المستوى، ولكنها تُضْطَرُّ إلى المفاضَلة بينه وبين غيره، كما أنَّها قد تختار من كل نوعٍ مسرحيةً واحدة لتنويع برنامجها السنوي، فلا يأتي كله أو معظمه من نوع واحد كنوع الكوميديا أو الدراما مثلًا، وفي فرنسا نفسها — وهي من أعرق البلاد في هذا الفن، بل وتعتبر وريثة أثينا القديمة — لا يصل الكاتب عادة إلى فِرقة الدولة وهي الكوميدي فرانسيز إلا بعد أن يكون الجمهور قد عَرَفَه في دُور المسارح الأخرى التي تملأ باريس، ولا يَجِدُ أي كاتب مهما عَظُمَ شأنه غضاضة في ذلك، فالكوميدي فرانسيز تُعْتَبر تتويجًا للإنتاج المسرحي لكل كاتب.

أزمة المسرح ورسالته

منذ سنوات وأنا غارق في شئون المسرح، أُساهم في بحث تلك الشئون مع زملائي أعضاء لجنة المسرح بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، وأُساهم في قراءة إنتاجنا المسرحي مؤلِّفًا ومُترجِمًا مع زملائي أعضاءِ لجنة القراءة للفرقة القومية، وأساهم في تدريس الأدب المسرحي ونقده نظريًّا وتطبيقيًّا في المعهد العالي لفن التمثيل، وأشترك في مُناقشة الأبحاث التي يُقَدِّمها الطلبة لنيل دبلوم النقد والبحوث الفنية من هذا المعهد.

وفي الأيام الأخيرة، كنتُ أناقش مع بعض الزُّملاء من أساتذة الجامعة بحثين؛ تَقَدَّمَ بأحدهما لدبلوم النقد الأستاذ مُراد بطرس عن «جمهور المسرح»، وتَقَدَّمَ بالآخر الأستاذ زكريا شمس الدين عن «المسرح الغنائي في مصر». وفي خلال المناقَشة تَطَرَّقَ البحث إلى الظاهرة المسرحية في بلادنا، وهل هي دخيلة على بيئتنا أم لا؟ وإذا كانت دخيلةً فهل من الممكن أن يتم تأقلمها في تلك البيئة؛ حتى تُصبح ظَاهِرة أصيلة في حياتنا، بحيثُ يُقبِل عليها أكبرُ عدد من جمهورنا، وبذلك يزدهر المسرح في بلادنا ازدهارًا يدعو إلى نشأة أدب تمثيلي في لغتنا العربية يسمو إلى مستوى الآداب العالمية؟

والدراسات المستفيضة التي قمتُ بها، وقام بها غيري منَ الزُّملاء والطلاب تكاد تُجمع على أنَّ الظاهرة المسرحية دخيلة على بيئتنا العربية، وأننا قد استوردناها في القرن الماضي من أوروبا، وليس من الممكن القول بأننا قد ورثناها عن الفراعنة أو العرب القدماء، أو أنها تَطَوُّر لبعض فنوننا الشعبية كخيال الظل أو الأراجوز وصندوق الدنيا وغيرها.

ومن أطرف الآراء التي انبثقت من مُناقَشة البحثين السابقين رأيٌ يرى بأنَّ الظَّاهرة المسرحية لم تَسْتَطِع أن تنجح لذاتها في بيئاتنا العربية الشرقية بحكم أنها ظاهرة دخيلة

عليها، وأنَّها لكي تنجح كان لا بدَّ لها من أن تُماشي أحد تقاليدنا المتوارَثة عن العرب أجدادنا القدماء كالتغني بالشعر، أو أن تُشْبِع حاجة نفسية واجتماعية وَلَدَتْها الظروف القاسية التي تواترت على عالمنا العربي، وهي الحاجة إلى الضحك تفريجًا لحزننا الناتج عن تلك الظروف، أو سخريةً من المظالم والمحن التي تعاورَتْنا، وهذه هي الأسباب التي دعت إلى ازدهار المسرح الغنائي والمسرح الفكاهي بنوع خاص في بلادنا منذ أن عَرَفْنا المسرح في القرن الماضي حتى اليوم.

وهذا الرأي الظريف قد لا يخلو من صدق، ومع ذلك لا ينبغي أن نَركن إليه وأن نيأس من تأقْلُم الظَّاهرة المسرحية ذاتها في بلادنا؛ وذلك لأنَّ المسرح، وإن يكن قد نشأ أصلًا في مهده بمصر القديمة وبلاد الإغريق القديمة أيضًا، في ظروف ومُلابسات خاصَّة وفي خدمة الطقوس الدينية؛ إلا أنَّه لم يلبث أن انفصل عن تلك الظروف والملابسات، واستقل عن الغرض الأصلي، وهو الغرض الديني الذي نشأ في خدمته لكي يُصبح فنًّا حضاريًّا عامًّا، غير مُرتبط ببيئة أو تقاليد معينة وغير مُقيَّد بِهَدَف مُتحجر لا يعدوه، وشأن المسرح في ذلك شأنُ ما يُسَمَّى اليوم بالموسيقى العالمية التي لم تعد مرتبطةً بشعب أو بيئة معينة، وكل هذه الفنون الحضارية العالمية لم يَعُد أحد يربط بينها وبين الفنون الفولكلورية الخاصة بكل شعب بعينه أيَّ نوع من الربط.

وعلى أساس هذه الحقيقة الكبيرة الثابتة نستطيع أن نتخلص من ذلك الوهم الضار الذي كان يزعم أنَّ أي فنٍّ جديد يَفِدُ إلى بيئتنا من الخارج لا يُمكن أن يتأقلم فيها، ولا بدَّ أن تَلْفظه تلك البيئة؛ لأنه دخيل عليها غير نابع من حياتها الخاصَّة أو غير منحدِر من تراثها القديم.

وإذا كانت بيئاتنا العربية والشرقية قد آمنت منذ حين بأنَّ العِلْم لا وطن له، وأنَّه من حَقِّنا — بل ومن واجبنا — أن نَستفيد من كل مكاسب العلم الإنساني الحديث في مَسكننا ومَلبسنا وغذائنا ووسائل حياتنا، فإنَّه قد حان الحين لأن نؤمن أيضًا بأنَّ كثيرًا من الفنون الراقية لا وطن لها هي الأخرى كالعلم سواء بسواء.

وفي رأينا أن الزعم بأنَّ الظاهرة المسرحية في ذاتها دخيلة على بيئتنا العربية والشرقية، وأن الموسيقى العالمية دخيلة هي الأخرى، ليس أكثر صدقًا من الزعم الذي كان يُذيعه الاستعمار والتأخر بأننا شعوب زراعية لا تستطيع ولا ينبغي لها غير الزراعة، وأما الصناعة فلغيرنا من البيئات الصالحة لها والقادرة عليها.

وإذن فالظَّاهرة المسرحية وإن كانت قد استُورِدَت إلى العالم العربي من أوروبا في القرن الماضي، إلا أنَّه ليس من الحق أو المصلحة أن نَدَّعِي أنها مُستحيلة أو صعبة التأقلم في بلادنا، وإنما الأمر كله تربية وتهيؤ نفسي لِتَلَقِّي هذه الظاهرة والإقبال عليها وتأصيلها في بيئتها، وإذا كان المسرح الغنائي قد لَقِيَ إقبالًا في بيئاتنا العربية؛ لأنَّه يتمشى مع التقليد العربي في التغني بالشعر، ذلك التقليد الذي دعا إلى تسمية أكبر موسوعة في أدبنا الشعري باسم «كتاب الأغاني»، كما دعا مؤلفه إلى أن يَذْكر المقام الموسيقي لكل مقطوعة شعرية أوردها في موسوعته، وإذا كان المسرح الفكاهي قد أصاب نجاحًا في بلادنا؛ لأنه يروِّح عن نفوس أصابتها المظالم بالحزن أو ينتقم لها بواسطة السخرية من المظالم والآفات، فإننا لا نرى أيَّ داعٍ لأن نيأس من نجاح فن الدراما، وتأصُّله في بيئاتنا العربية عندما تتهيأ الظروف اللازمة لإعداد الحالة النفسية التي نستطيع أن نلتقي بها هذا الفنَّ فنعجب به ونطرب له ونُقْبِل عليه.

والواقع أنَّ فنَّ التراجيديا، بل وفن الدراما الحديثة، لا يمكن أن نتوقع إقبالًا عليهما إلا من نفوس راضية مطمئنة منتعشة تقضي حياتها في رخاء وعزة واطمئنان، بحيثُ لا تجزع من رؤية المآسي أو الدرامات الجدية على المسرح، ولا تنفر من رؤيتها أو تضيق بها نفسًا، وأمَّا أن تَطْلُب من نفوسٍ نَكَبَتْها الحياةُ بالحزن والشقاء مُشاهَدَةَ تلك المآسي أو الدرامات على المسرح، فإنك لن تَلْقَى منها إلا رفضًا ونفورًا؛ لأنها في حاجة ماسة إلى الترويح عن مأساة حياتها بالضحك أو الاستماع إلى الغناء، ونحن لا نُقَدِّم هذه الحقيقة الرَّاسخة استنادًا إلى فهمنا للنفس البشرية فحسب، بل نُقَدِّمها أيضًا استنادًا إلى تاريخ الآداب العالمية الذي يُحَدِّثنا بأنَّ فنَّ التراجيديا لم يزدهر عند شعوب العالَم المختلفة إلا في عصور عزتها القومية ورخائها وانتصاراتها، على نحو ما حدث في عصر بركليس في أثينا القديمة، عندما كتب أسكيلوس وسفوكليس ثم يوربيدس من بعدهما مآسيهم المسرحية الخالدة، وفي عصر لويس الرابع عشر في فرنسا عندما كتب راسين وكورني مآسيهما الكلاسيكية الرَّائعة، وعصر اليصابات في إنجلترا حيث ظهر عمالقة المأساة: شكسبير ومارلو وبن جونسون.

وعلى ضوء ما تقدم نستطيعُ أن نَفْهَم في يُسرٍ لماذا أقبل جمهورنا المصري والعربي على مَسْرَحَي الغناء والهزل إقبالًا يفوقُ بكثيرٍ إقبالَه على مسرح الدراما أو المأساة، فهذا الشعب اليائس الذي أضناه الظلم والاضطهاد لم يكن في حاجة إلى مُشاهَدة مزيد من المآسي والدرامات، على العكس من ذلك، كان في حاجَةٍ ماسَّة لمشاهدة الغناء أو الملهاة،

وكان من الطبيعي أن تسمع من أحد أفراده عندما يُدعَى إلى مشاهدة مسرحية مُحْزنة، أي: مأساة أو دراما جدية عابسة أن يقول: «يا عم وإحنا ناقصين هَم، إحنا عايزين نشوف حتة نفرفش فيها شوية»، ومن المؤكَّد أنه لم يكن يقول ذلك لتفاهة في روحه أو خلاعة في طبعه، بل ولا لميل فطري فيه إلى الضحك أو الغناء، بل لأن الحياة قد وَجَّهَتْه بظروفها القاسية المضنية تلك الوجهة.

المسرح والأجهزة الآلية

والآن — وقد تَخَلَّصَ شعبُنا من كثير من أحزانه، ودخل في دور نقاهة نرجو أن تسرع خُطاها — صحَّ لنا، بل يجبُ علينا أن نَتَوَقَّع إقباله على فن الدراما الجديدة، أي: على الظاهرة المسرحية التي تُعْتَبَر الدراما أهم فنونها.

ولكن قد يُقَال: إنَّ الظروف لم تتهيأ في بلادنا لازدهار الدراما إلا بعد أن ظهرت أجهزة آلية قوية تنافس المسارح قوة، وكأنَّ القطار قد فاتنا.

وجوابًا على هذا الاعتراض نقول: «إنَّ الرَّاديو والسينما، بل والتليفزيون لم تستطع حتى الآن أن تقضي على المسرح في العالم المتحضر الذي تَذَوَّقَ المسرح ولا يزال يتذوقه، وإذا كنَّا نُرَحِّب كأدباء ومُثقَّفين بالمسرحية الإذاعية باعتبار أنها تُركِّز اهتمام السامعين على النصر الأدبي، وتختلف عن المسرح في أنها لا تشغل الجمهور عن النص ببهرجة الديكور أحيانًا، وبهلوانية الحركة أحيانًا أُخرى، فإنَّه من المؤكد أنَّ المسرح سيظل مُتميزًا بنفث الحياة النابضة الحية في المسرحية، كما أنَّ المسرح سيظل مُتميزًا أيضًا بجو التجاوب البشري الذي يَحْدُث بين الجمهور والممثلين، بل وبين أفراد الجمهور نفسه بحكم اجتماعهم في مكان واحد.»

وها نحنُ لا نَزَالُ حَتَّى اليوم نرى الجمهور يَخِفُّ لحضور حفلات السيدة أم كلثوم، كما نرى مُطربتنا الكبيرة ترفض أن تغني أمام حديد الميكروفون وتُقرر مخلصةً أنَّها لا تستطيع الغناء إلا في حضور جمهور تتجاوب معه، وما يصح على هذه الظاهرة يمكن القولُ بِصِحَّتِه على الظاهرة المسرحية بوجه عام.

وأَمَّا عن مُنافَسة السينما والتليفزيون؛ فإنني لا أرى لها أساسًا؛ وذلك لأنَّ السينما فنٌّ بَصَريٌّ قبل كل شيء، وهو على هذا الأساس لا يستطيع أن يُقَدِّم نصًّا أدبيًّا، بل يُقَدِّم حركاته أي: هَيْكَلَه العظمي، وما دام هناك بشر يحرصون على ثقافة الرُّوح؛ فإنَّ المسرح لن يختفي أمام السينما أو التليفزيون، وإلا فكيف يُمكن أن نَتَصور شريطًا سينمائيًّا

يتوقف عن الحركة مثلًا؛ لِيَقِفَ مُمَثِّلٌ يلقي علينا مونولوجًا رائعًا لهملت أو لفيجارو، دون أن تَفْقِد السينما طبيعتها.

وهكذا يتضح لنا كيف أنَّ القِطَار لم يَفُتْنا بالنِّسبة للمسرح، وكيف أننا على حق عندما نتوقع للمسرح عامة بما فيه المسرح الدرامي ازدهارًا في بلادنا.

خطة العمل

يحق لنا إذن أن نتوقع للمسرح ازدهارًا في عهدنا الجديد، ولكن هذا الازدهار يتطلب — بلا ريب — سياسةً تخطيطية، وليس باستطاعتي أن أفصل هنا هذه السياسة، ولكني أكتفي بالإشارة إلى بعض خطوطها العامَّة.

وأوَّل خط في هذه السياسة: أن نذكر دائمًا أنَّ فنَّ التمثيل لا يمكن أن ينهض بدون فن المعمار، فلا بدَّ أن تفطن الدولة إلى أهمية بناء مسارح لا في العاصمة فحسب، بل في كافة عواصم المديريات ومراكزها؛ كخطوةٍ أُولى ضمن مشروع الخمس سنوات.

والخط الثاني: هو أن تُدرك وزارة التربية والتعليم أهميةَ المسارح والأدب التمثيلي الحديث في تربية الشُّبان؛ فتدخلهما ضمن مناهج التعليم؛ حتى تُكَوِّن جمهورًا للمسرح، وحتى يُصْبِح المسرح جهازًا أصيلًا واسِعَ الانتشار من أجهزة التربية والتعليم في بلادنا.

والخط الثالث: هو ألا ننسى أبدًا أنَّ فن التمثيل فَنٌّ حضاري لا فن فولكلوري وعندئذٍ سوف تستقيم لنا كثير من المحاوَلات التي أَخَذْنا نقوم بها في مصلحة الفنون، وفي المجلس الأعلى لرِعَاية الفنون والآداب وفي معهد التمثيل، مثل مُحَاوَلة إنشاء ما نُسَمِّيه بالمسرح الشعبي، فهذا المسرح لا يمكن أن ينشأ في الريف نشأة تلقائية فولكلورية، بل لا بدَّ أن نحمله إلى أهل الرِّيف، وأن نتدرج بهم في معارجه على نحوِ ما يحاول البرنامج الثاني في الإذاعة اليوم أن يتدرج بجمهورنا في معارجِ تَذَوُّق الموسيقى العالمية، التي أصبحت هي الأُخرى فنًّا حضاريًّا يقوم في كل البلاد المتحضرة جنبًا إلى جنبٍ مع الفنون الشعبية الفولكلورية.

المسرحية بين الترجمة والاقتباس والإعداد

لقد كان شعبنا يعرف ويُزاول فنين قريبي الشَّبه بالفن المسرحي، وهما خيال الظل والأراجوز، قبل أن يَخْرُج من القمقم التركي ويأخذ في الاتصال بأوروبا ابتداء من أوَّل القرن التاسع عشر، ومن المؤكد تاريخيًّا أنَّ فن المسرح — كما يَعْرِفه عالَمُنا العربي اليوم — لم يكن تطورًا للفنين الشعبيين السابقين، بل أخذناه رأسًا عن أوروبا، وكان أول من كتب المسرحيات العربية ومثَّلها — فيما نعلم — التاجر اللبناني مارون نقاش، الذي شاهد هذا الفن وأُعْجِب به في إيطاليا أثناء رحلاته التجارية إليها.

ولدينا اليوم كتاب بالغ الأهمية التاريخية؛ لأنَّه يضم نصوص المسرحيات التي كتبها ذلك الرَّائد، وهو كتاب «أرزة لبنان»، وبه مسرحيات: «البخيل» و«هارون الرشيد» و«أبو الحسن المغفل» و«الحسود السليط». وهي المسرحيات الثلاث التي أَلَّفَها مارون، كما أنَّ به الخطبة المسهبة التي ألقاها مارون في أصدقائه الذين اجتمعوا أوَّلَ مرة في بيته ليُشاهِدوا أول مسرحية قام هو ونفرٌ من أصدقائه بعَرْضِهَا، ومن هذه الخطبة نعلم أنَّ مارون قد شاهد في إيطاليا نوعين من المسرحيات؛ يُسَمَّى أحدهما بالمسرحيات الغنائية ويُسَمَّى الآخر «البروزا»، ويعني بها المسرحيات النثرية أي: المسرحيات التمثيلية، كما نعلمُ أنَّه قد فَضَّل النوع الأول ورأى أنه أقرب إلى نفوس إخوانه العرب المُولَعين بالطرب؛ ولذلك نراه يكتُبُ مسرحياته الثلاثة شِعرًا، ويُلَحِّن بعضها تلحينًا كاملًا بحيثُ تُصبح من النوع المعروف اليوم باسم «الأوبرا»، بينما يكتفي بتلحين بعض أجزاء من المسرحيات الأُخرى بحيثُ يمكن اليوم تسميتها «أوبريت»، وكل تلحينه من النَّوع الشرقي؛ إذ نراه يُثْبِت في آخر كتابه المقامات الشرقية التي لَحَّنَ بها كل فقرة من فقرات مسرحياته.

هذه الحقائق كلها تثبت أنَّ عالِمَنا العربي قد أخذ فن المسرح عن أوروبا ابتداء من سنة ١٨٤٨م، وهي السنة التي ابتدأ فيها مارون نقاش يؤلف ويمثل مسرحياته العربية في بيته أولًا، ثم في مسرح صغير أقامه إلى جوار بيته بعد ذلك، وإذا كان الموتُ لم يمهله طويلًا لكي يُواصِلَ تقديم هذا الفن إلى مُواطنيه، فإنَّه قد غرس — في الفترة القصيرة التي عاشها بعد معرفته لهذا الفن — بُذُورَه في العالم العربي كله، حيثُ خَلَفَهُ فنانون آخرون عَمِلُوا في لبنان وفي سوريا قبل أن ينتقلوا إلى مصر فرارًا من رجعية الأتراك الحاكمين وتَعَصُّبِهم الأعمى ضد هذا الفن، والتماسًا لِجَوٍّ أصلح، وإمكانيات مادية وبشرية أكثر رحابةً في بلادنا، التي قد أخذت تَعْرِف هي الأخرى فن التمثيل العربي بواسطة رائده الأوَّل في بلادنا، وهو يعقوب صنُّوع اليهودي الأصل الذي اشتهر باسم «أبو نضارة»، فقد أخذ هذا الرَّائد يُقَدِّم مسرحياته التمثيلية لجمهور القاهرة ويَلْقَى منه إقبالًا، حتى غَضِبَ عليه الخديوي إسماعيل؛ لظنه أنه قد عَرَّضَ لاستبداده وتبذيره في إحدى مسرحياته، فأَمَرَ بنفيه إلى الخارج، حيث استقرَّ بباريس وظل بها حتى مات في أوائل القرن العشرين.

وبالرَّغم من أنَّ أول معرفة اللبنانيين والسوريين بالفن المسرحي كانت بالفن الغنائي، إلا أنَّهم لم يُفكروا في ترجمة نصوص أوبرات أو أوبريتات أوروبية؛ وذلك لأنَّ تلك النُّصوص كانت وثيقة الارتباط بألحانها الغربية، وكان الجمهور العربي لم يَأْلَفْ بَعْدُ تلك الموسيقى الغربية، وبالتالي لم يكن يستطيع استساغتها والإقبال عليها، وكان لا يطرب إلا للألحان الشرقية القائمة على نصف النَّغمة الرَّاقص المطرب طربًا جسديًّا عنيفًا، ومع ذلك فإن المتتبع لتاريخ تطور الفن المسرحي في عالمنا العربي وبخاصة في مصر التي استقر فيها ونما وازدهر، بينما تدهوَر وخبا حتى اختفى من لبنان وسوريا، نلاحظ أنَّ فن التمثيل قد أخذ يتخلص شيئًا فشيئًا من طابعه الغنائي؛ ليُصبح فنًّا تمثيليًّا خالصًا قائمًا على النَّص التمثيلي وحده، حتى إذا عاد الممثل الكبير جورج أبيض من بعثته الدِّرَاسية في فرنسا سنة ١٩١٠ نَرَاه يُحَاول أن يستقل بفن التمثيل عن غيره من الفنون، فيُقَدِّم «عطيل لشكسبير» و«ولويس الحادي عشر» لكازينير دي لافن إلى جوار «أوديب ملكًا» لسوفوكليس التي تتضمن بعض الأغاني الجماعية، وإذا كان هذا الممثل الكبير قد اضطر بعد ذلك إلى أن يخضع لذوق الجمهور المتعلق بالغناء الشرقي؛ فيتفق مع المطرب سلامة حجازي على تكوين فرقة موحدة، فإننا نَرَى أغاني الشيخ سلامة تتطور شيئًا فشيئًا؛ حتى تُصبح مُنفصلة عن نص التمثيلية، بل انتهى بها الأمرُ إلى أن تُلْقى في الاستراحة بين فصل وآخر من فصول المسرحية.

وهكذا أَخَذَ فن المسرح يَسْتَكْمِل — شيئًا فشيئًا في النصف الأول من هذا القرن — استقلالَه الذاتي، وبمعنًى آخر أَصْبَحَ يعتمد على النص الأدبي مِمَّا أفسح المجال لحركة الترجمة والتعريب والتمصير والاقتباس عن الآداب الغربية؛ وذلك لأنَّه وإن يكن قد ظهر في تلك الفترة عدد من المؤلفين المسرحيين مثل: فرح أنطون، وإبراهيم رمزي، ومحمد تيمور، ثم عباس علام، وأمين صدقي، ويوسف وهبي، وبديع خيري، ومحمد لطفي جمعة، ومحمود كامل، وأحمد شوقي، وتوفيق الحكيم، ومحمود تيمور. إلا أنَّ فن التأليف المسرحي كان لا يزال غريبًا على أدبائنا لِخُلُوِّ تُرَاثنا العربي منه، مما حدا بعددٍ من هؤلاء الأدباء إلى الترجمة حينًا والتعريب أو التمصير أو الاقتباس الظَّاهر المعتَرَف به حينًا، والخفي المنتكر حينًا آخر.

وقد نشأت عن هذه الفوضى والاختلاط وتَحَسُّس الطريق خَبْط عشواء ظاهرةٌ فريدة، هي أنَّ عالَمنا العربي قد عَرَفَ فن التمثيل منذ أكثر من قرن، ومع ذلك لم يأخذ في تكوين تراث في الأدب المسرحي إلا منذ ثلث قرن، أي: منذ أن أخذ شاعرنا الكبير أحمد شوقي يكتب مسرحياته الكبيرة ابتداء من سنة ١٩٢٧، وأخذ كاتبنا المسرحي الكبير توفيق الحكيم يكتب مسرحياته الكبيرة ابتداء من سنة ١٩٣٥، وهو تاريخ تقديم مسرحية أهل الكهف، وإذا بنا نرى لأول مرَّة مسرحيات شعرية ونثرية تؤلف لتُطْبَع وتُنْشَر وتُدَرَّس بالمدارس والمعاهد والجامعات، وتنضم إلى تراثنا العربي الباقي، بينما كانت المسرحيات من قبل تؤلَّف أو تُتَرْجَم أو تُقْتَبَس لتقدَّم مخطوطة للفرق المسرحية، ولا تُطْبَع وتُنْشَر وتُقْرَأ ككتب إلا في النادر، وإلا فأين مئات المسرحيات التي ترجمتها فرق: جورج أبيض، والريحاني، والكسار، ورمسيس. فضلًا عن الفِرق اللبنانية والسُّورية القديمة مثل فِرق: سليم النَّقاش والقِرْدَاحي وأحمد أبو خليل القباني وغيرها، وهي المسرحيات التي نبحث عنها اليوم في أدراج الفرق، أو عند من لا يزال حيًّا من المخرجين والممثلين والملقنين، أو في إدارة المطبوعات أو رقابة المسرح لتنشرها كوثائق تاريخية، أو كنصوص أدبية قد يكون لبعضها بعض القيمة الفنية والإنسانية الباقية …

والآن فلنُحاول وسط هذا السديم أن نُوضِّح معالم الطريق الذي سَلَكَتْه حركة التَّرجمة وحركة التَّعريف أو التمصير وحركة الاقتباس.

فأوَّل ما نُلاحِظُه هو أنَّ فن المسرح كان يُفَضِّل منذ نشأته اللغةَ العامِّية كأداة للتعبير، وفي مثل ذلك الجو كان من الطبيعي أن نبدأ في الأخذ عن الآداب الأوروبية بطريقة التعريب أو التمصير، والمقصود بالتعريب هو نقل المسرحية الأدبية إلى البيئة العربية،

وذلك بتغييرِ أي تعريبِ أماكن أحداثها ومناظرها وأسماء شخصياتها، مع نقل حوارها إلى اللغة العربية، ولعل أهم عملية تمصير قد تَمَّت بنجاح ضَمِنَ لها الخلود هي العملية التي قام بها أديبنا المصري الكبير محمد عثمان جلال في أواخر القرن الماضي، الذي خَلَّف لنا مجموعتين رائعتين من المسرحيات الأوروبية التي مَصَّرها زَجَلًا عاميًّا، وقد سمى المجموعة الأولى «الأربع روايات مِنْ نُخَب التيارات»، وقد نشرها لأول مرة سنة ١٨٨٨ والرِّوايات الأربع التي تَضَمَّنَتْها من كوميديا الشاعر الفرنسي الكلاسيكي عملاق الكوميديا «موليير»، وهي «الشيخ متلوف» و«النِّساء العالمات» و«مدرسة الأزواج» و«مدرسة النِّساء».

وهو في مُقَدِّمة هذه المجموعة يُدَافع عن فن الكوميديا، أي: المسرحية الفُكَاهِيَّة بقوله: «ليَكُنْ في علم العامَّة، وليَخْلُدْ في أذهان تلك الأُمَّة، أَنَّ التياترات موضوعة للتعليم والتأديب، والتربية والتهذيب، وأنَّ أوروبا ما اتخذَتْها عن قريب، بل رَوَتْها عن الرُّومانيين، وتَلَقَّتْها عن قدماء اليونان والمصريين، وذلك لما فيها من تعليم الصبيان وتدريب الشبان، وأنَّها تُورِث الجرأة عند المكالَمة، وتُلْهِم الحُجَّة لدى المخاصَمة، وهي على أقسام، منها: المُطْرِب، والمُعْجِب، والمُبْدِع، والمُغْرِب، والمُوجِع، والمُشْكِي، والمُضْحِك، والمبكي. ما الضحك إلا من باب الهزل المقصود به الجد، واللعب الذي باطنه الكد، فهي أَوْلَى بأن نُحَلِّي لها طرسًا، ونُكْثِر منها غَرْسًا، ونجعل لها في المكاتب درسًا، وأن نُتَرْجِم منها الكتب العديدة، بعد أن ننتخب القطع المفيدة، لتكون للمدارس روضة، وللمنتزهات غَيْضة، فإنا في عصر بالتقدم مُزْهِر، وزمن بالتمدن مُثْمِر …»

وأمَّا المجموعة الثانية فسَمَّاهَا «الرِّوايات المفيدة في علم التراجيدة»، وهي تضم ثَلَاثَ مآسٍ للشاعر الفرنسي الكلاسيكي الكبير «راسين»، وهي «أستير» و«إيفجينيا» و«الإسكندر»، ويُبَرِّر استخدامَه لِلُّغة المصرية الدارجة في نَقْلها إلى جمهورنا بقوله: «واتَّبَعْتُ أَصْلَها المنظوم، وَجَعَلْت نَظْمَها يفهمه العموم، فإن اللغة الدارجة أنسب لهذا المقام، وأوقع في النفس عند الخواص والعوام.»

وأما منهجه العام في التمصير أو التعريب؛ فقد أفصح عنه في المقدمة التي كتبها لتعريبه لقصة «بول وفرجيني» الشهيرة التي أعاد كتابتها بعد ذلك السيد «مصطفى لطفي المنفلوطي»، ونشرها بعنوان «الفضيلة»، فإننا نرى محمد عثمان جلال يُعَرِّبها وينشرها تحت عنوان «قبول ووَرْد جنة»، وقد مصَّر اسم «بول» ﺑ «قبول» واسم «فرجيني» ﺑ «ورْد جنة»، ويقول في مقدمة الكتاب: «أَخْرَجْتُه من الطباع الإفرنجية، وجعلته على عوائد الأمة العربية، فمن تصفحه بعين النقد رأى القد على القد.»

ونستطيع أن نستوضح في جلاءٍ هذا المنهجَ بالنظر في مسرحية «الشيخ متلوف»، التي لا تزال فرقتنا القومية تقدمها بزجلها العامي الذي كتبه «محمد عثمان جلال» لجمهورنا حتى اليوم، فهذه المسرحية اسمها بالفرنسية «طرطوف»، وطرطوف هو اسم بطلها القسيس المنافق الذي استطاع أن يستغلَّ سذاجة أحد المؤمنين لكي يتسلل تحت ثياب التقوى والورع إلى بيته، حيثُ حاول الزواج من ابنته الصغيرة ومغازلة امرأته، بل ويصل إلى حد انتزاع تنازل من رب الأسرة الساذج له عن كل أمواله، وأوشك أن يفتك بالأسرة كلها لولا أن انكشف نفاقه في النهاية، وقَبَضَتْ عليه سلطات الحكومة؛ لتُنْقِذ من شَرِّه الأسرةَ كلها، وجاء محمد عثمان جلال فغَيَّر اسم طرطوف إلى اسم «الشيخ متلوف»، كما غَيَّر أسماء جميع الشخصيات الأُخرى؛ لينقل أحداث المسرحية كلها ومضمونها برمته إلى بيئتنا المصرية، حيثُ لم يكن من الصعب عندئذٍ أن نَعْثُر فيها على مثل هذا المنافق الذي يُسَخِّر الدين والشرف لأغراضه الدَّنيئة، وإن كنَّا نلاحظ بعد ذلك أنه قد احتفظ بجميع المعاني التي وَرَدَتْ في النص الفرنسي، بل والتزم الدقة المطلقة في نقلها إلى زَجَلِه العامي حتى لَيُمْكِن القول بأنه قد قام بترجمةٍ دقيقة للنص رغم تمصيره للمسرحية في زمانها وشخصياتها ولغتها.

وأمَّا ما يصح أن نُسَمِّيه تعريبًا فذلك ما فعله السيد مصطفى لطفي المنفلوطي في القصص والمسرحيات التي كان يُترجمها له عن الفرنسية بعضُ العارفين بتلك اللغة ترجمةً حرفية، يقرؤها المنفلوطي ويستوعب أحداثها وشخصياتها، ثم يُعيد كتابتها بأسلوبه العربي العاطفي المشهور في صورة قصص، ولو كانت في أصلها الفرنسي مسرحيات، مثلما فعل في مسرحية «سيرانودي برجراك» و«في سبيل التاج» اللتين كتبهما أو أعاد كتابتهما في صورة قصة، وسمى الأولى «الشاعر» واحتفظ للثانية باسمها، وذلك إلى جوار القصص التي أعاد كتابتها وأضاف إليها الكثير من ذات نفسه الرومانسية العاطفية المسرفة في الليونة مثل: «الفضيلة» و«مجدولين» و«غادة الكاميليا».

وأمَّا الاقتباس — وبخاصة الخفي المتنكر منه على مذهب «حسن أبو علي اقتبس المعزة» — فقد استشرى بنوع خاص خلال الحرب العالمية الأولى وفي أعقابها مباشرة، وكان هذا الاقتباس يسطو بالبداهة على المسرحيات الأجنبية وبخاصة الفرنسية غير المشهورة، وبالتالي الرديئة؛ حتى لا يَفْتَضِح أَمْر المقتبس.

وللأستاذ يحيى حقي بحث هام عن مسرح الريحاني نَشَرَه في كتابه الأخير: «خطوات في النقد»، أوضَحَ فيه كيف أنَّ مَن كانوا يؤلفون لمسرح الريحاني كأمين صدقي وبديع

خيري والريحاني نفسه كانوا يَسْطُون على أَرْدَأ المسرحيات الفرنسية الفكاهية من النوع المعروف باسم «الفودفيل»، ويدَّعون أنهم قد اقتصروا على الاقتباس حينًا، بينما يدَّعون أحيانًا أُخرى أنهم قد خَلَقُوا تلك المسرحيات المسروقة وأنشئوها إنشاء، بل لقد ثبت أنَّ كاتبًا مُثَقَّفًا كبيرًا مثل محمد تيمور كان هو الآخر يقتبس بعض مسرحياته من الأدب الفرنسي، مثل مسرحية أو أوبريت «العشرة الطيبة» التي وَضَعَ ألحانها سيد درويش، فإنها مُقتبسة من مسرحية «ذو اللحية الزرقاء» الشهيرة، وكذلك مسرحية «عبد الستار أفندي» وربما أيضًا مسرحية «عصفور في القفص».

وأخيرًا تظهر حركة الترجمة الأدبية الأمينة في أوائل هذا القرن، وكان رائدها في عالم المسرح الشاعر الكبير خليل مطران، وإن يكن قد أَدْخَلَ بعض التعديلات التي رأى في إدخالها ما يَتَّفِق مع إمكانيات مسرحنا العربي، وتَبِعَه أو شَارَكه في هذه الحركة إبراهيم رمزي، وطه حسين؛ وغيرهم من كبار أدبائنا، وكانت أول مجموعة أدبية في هذه الحركة هي المجموعة التي أشرفت على ترجمتها وزارة المعارف العمومية عندئذٍ، وهي تضم عشر مسرحيات من الروائع مثل: مكبث، والملك لير، وترويض النمرة، وتاجر البندقية لشكسبير، وأندروماك لراسين، وعدو الشعب لإبسن، وهوراس لكورني، وسناله أيضًا، وطرطوف لموليير، وهرناني لهوجو وغيرها.

ثم تتابعت حركة الترجمة حتى كانت ثورتنا الأخيرة التي دَفَعَت الدولة إلى الاهتمام بحركة الترجمة وتشجيعها والإنفاق عليها، إلى جوار الجهود الفردية وجهود دُور النَّشر الأهلية التي تواصل العمل في هذا الاتجاه، فتَبَنَّت الثورة مشروع الألف كتاب، كما أنشأت وزارة الثقافة والإرشاد القومي سلسلة «روائع المسرح العالمي» التي ظهر منها حتى اليوم ثماني عشرة مسرحية مختارة من روائع الآداب العالمية المختلفة، وهي ترجمات يقومُ بها مُتَخَصِّصون يجيدون اللغة المترجم عنها، كما يُحْسِنون لغتهم العربية الفصيحة ويُراجعها متخصصون أيضًا، كما يقدم لكل مسرحية أحد الأساتذة المتخصصين في أدب تلك المسرحية عامَّة، وفي الأدب المسرحي وتاريخه ونقده خاصة.

ولم تقتصر حركة الترجمة التي نشهدها اليوم على ترجمة النصوص المسرحية، بل امتدت إلى ترجمة أُمَّهات الكتب العالمية التي كُتِبَت في تاريخ الأدب المسرحي، مثل كتاب الأستاذ ألاريدس نيكول عن تاريخ الأدب المسرحي في أوروبا كلها، واسمه «المسرحية العالمية» الذي ظَهَرَ منه الجزء الأول على أن تليه قريبًا الأجزاء الأربعة الأُخرى التي انتهت ترجمتها ومُراجعتها، كما تَرْجَم لنفس المؤلف كتابه الشهير: «علم المسرحية» وكتاب

اسمه: «الدراما» لأشلي ديوكس و«في الفن المسرحي» لإدوارد كريج، وكل ذلك فضلًا عما أشرفتْ على ترجَمَتِه ونَشْره المؤسساتُ غير الحكومية من مراجع هامة تتعلق بفن التمثيل، أو فن كتابة المسرحية، أو علم المسرحية، أو فن الإخراج، أو السلاسل الأهلية لروائع المسرحيات أيضًا مثل سلسلة «المكتبة الدرامية».

هذا هو — في إيجاز — تاريخ وتطور حركة التمصير والتعريب والاقتباس والترجمة، وبقي أن ننظر في جدوى كل ذلك على فنِّ التمثيل والأدب المسرحي في بلادنا، وفي السياسة التي يَحْسُن اتباعها أمام كل من هذه التيارات.

ونُحِبُّ أن نبدأ بالتنبيه على خطورة ما يُسَمَّى بالاقتباس وبخاصة الخفي منه، فهو لا يَخْرُج عن كَوْنه سرقة لا يمكن أن يُبِيحها مجتمع يَحْتَرِم نفسه، وبخاصَّة إذا ذَكَرْنا أنَّ الاقتباس المستَتِر لا يعمد إلا إلى الرديء الخامل غير المشهور من المسرحيات الأجنبية.

ونحن إذا كنَّا نحرصُ على أن نستفيد من خبرات الغير؛ فيجب أن تكون استفادتنا من روائع ذلك الغير لا من إنتاجه المُنْحَطِّ الذي كان يسطو عليه رجال المسرح السابقون في بلادنا، وإذا لم يكن بُدٌّ من الاقتباس أو لم تكن هناك ضرورة مُلِحَّة لحظره ومُطَاردته في عنف، فليكن الاقتباس مُعْتَرَفًا به من صاحبه، وليكن بالتالي من روائع الآداب العالمية التي قد يرى المقتَبِس أنه من الخير والحكمة أن يأخذ الفكرة أو هيكل المسرحية؛ ليُعيد كتابتها على نحوٍ يَتَّفِق مع بيئتنا الخاصة ومشاكلها المحلية أو الإنسانية العامَّة أو مع معتقداتنا وأُسُس حياتنا، على نحوِ ما فَعَلَ أخيرًا الأستاذ فتوح نشاطي عندما اقتبس — وأعلن أنه اقتبس — مسرحية «بيت من زجاج» من الكاتب الفرنسي السريالي الشهير جان كوكتو، وقدَّم مَسرحيته المقتَبَسَة لفرقتنا القومية التي مَثَّلَتْها في الموسم الأسبق، فهذه المسرحية مقتبسة من مسرحية «الأهل المفزعون»، وقد رَأى فتوح نشاطي أنَّ فيها بعض أحداث لا تتفق مع واقع حياتنا، فاكتفى بأن اقتبس فكرة المسرحية وبعض أحداثها الأساسية عن المؤلف الفرنسي، على أنْ يُعيد صياغة المسرحية من جديد، فكان له من ذلك مسرحية «بيت من زجاج» التي تُعالج غيرة الأم من خطيبة ابنها الذي تحبه حبًّا مُسْرِفًا.

وأمَّا عن حركة التعريب على النحو الذي كان يقوم به السيد مصطفى المنفلوطي عندما كان يحتفظ للقصة أو المسرحية بِجَوِّها الأجنبي وأسماء شخصياتها الأجنبية، ثم يضيف إليها الكثير من ذات نفسه ومن جوِّه وبيئته الشرقية، فمن الواضح أنَّ هذا المنهج قد اختفى تمامًا من بلادنا، وإنَّما الذي بقي أو يُمكن أن يَبْقى فهو تيار التمصير الذي بَرَع فيه محمد عثمان جلال، وهو تيار لا نَرَى منه ضيرًا، بل نرى فيه فائدة كبيرة إذا

التزم مَن يقومون به في دقةٍ منهجَ محمد عثمان جلال من حيث الدقة والمهارة في نقل مضمون المسرحية وكافة معانيها لنُثْرِي بذلك حياتنا الإنسانية والفنية، والتزموا البناء الفني للمسرحية، كما خَرَجَتْ من بين يدي كاتبها الأصلي، ونحن نعتقد أنَّ الكوميديا هي المجال الخصيب لهذا التمصير؛ لأنَّ اللغة العامية هي الأكثر صلاحيةً لهذا الفن، وأمَّا الدراما أو المأساة فلربما كانت الفصحى أَصْلَحَ لترجمتها أو تعريبها من العامية، باعتبار أنَّ الدراما قد يكون فيها من المعاني والأحاسيس ما هو أعمق من أن تستطيع العامية التعبير عنها؛ لأنَّ شعبنا لم يستخدمها في مثل تلك الأغراض بحكم فَقْر حياته الثقافية والفكرية، بل وسطحية حياته العاطفية في الغالب طوال قرون الجهل والظلام الطويلة التي مَرَّتْ به.

ولا يبقى بعد ذلك غير الترجمة، وهذا عمل نافع، بل وضروري لا غنى عنه لكي نُضِيفَ إلى حياتنا الثقافية والفكرية والفنية كل يوم جديدًا، وبخاصة في مجال الأدب المسرحي الذي ليس لنا فيه تراث قديم، وتراثنا الحديث منه لا يزالُ محدودًا، وفي الغالب الأعم دون المستوى العالمي الذي يجبُ أن نُسرع إلى بلوغه.

ولما كانت حركة الترجمة إلى العربية تُشاركنا فيها جميع الشعوب العربية الأُخرى، مما قد يُؤدي إلى تكرار ترجمة النص الواحد في أكثر من بلد عربي، بل وكثيرًا ما يَحْدث أن تُعاد ترجمة النص الواحد في نفس البلد العربي الذي كان قد سبق أن تُرْجِم فيها، فضلًا عن تعدد الجهات الحكومية والأهلية التي تُشْرف على الترجمات وتقوم بنشرها وإذاعتها بين الجماهير؛ فإننا نعتقد أن حركة الترجمة في العالم العربي كله تحتاج إلى تنسيقٍ ادخارًا للجهد والمال، ولعل الإدارة الثقافية لجامعة الدول العربية تستطيع أن تقوم بتنسيق هذه العملية بين الدول العربية المختلفة، وبخاصة بعد أن تُوصي الجامعة العربية دُوَلَها بأن تُنَسِّق وتُنَظِّم كلُّ دولة من دولها عمليةَ الترجمة في داخلها، ويا حبذا لو أنشأت كل حكومة في بلادها وزارة خاصَّة للترجمة تتوحد فيها إدارات الترجمة الحكومية، كإدارة الألْف كتاب، وإدارة الترجمة في وزارة التربية والتعليم، وإدارة الترجمة في وزارة الثقافة والإرشاد في بلادنا، ثم تُنَسِّق عَمَلَ كل هذه الإدارات مع الجهود الفردية وجهود المؤسسات الأهلية أو الأجنبية التي تعمل في بلادنا، وتَرْسُم لعملية الترجمة خُطَّة مدروسة مُسْتَمِرَّة لمواصَلة اللحاق بالركب العالمي.

وفيما يختص بترجمة المسرحيات بالذات نُلاحظ أنَّ الجامعة العربية تقوم الآن بالإشراف على ترجمة مسرحيات شكسبير كلها، كما أنها تُفكر في ترجمة مسرحيات غيره

من العمالقة ترجمةً كاملة، وبالفعل تَحَدَّثَت الصحفُ عن مشروعٍ تُفَكِّر إدارتها الثقافية في النهوض به بعد مشروع شكسبير، وهو مشروع ترجمة مسرحيات الشاعر الفرنسي الكلاسيكي راسين، وإن كنَّا نودُّ أن لو روجعت الترجمات السابقة لبعض تلك المسرحيات للانتفاع بها أو الاستغناء بها عن ترجمة جديدة، فترجمة الدكتور طه حسين مثلًا لمسرحية أندروماك لراسين لا نظن أنها تُفْسِح المجال لترجمة جديدة لنفس المسرحية.

وسِلْسِلة الرَّوائع التي تقوم إدارة الثقافة في وزارة الثقافة والإرشاد القومي بالإشراف عليها وتمويلها ونَشْرها تستهدف غرضين: أَوَّلهما: وَضْع هذه الروائع العالمية بين أيدي قراء العربية، وبخاصة الأدباء الذين يُريدون أن يكتبوا للمسرح ويحتاجون بالضَّرورة إلى نماذج جيدة تُبَصِّرهم بأصول هذا الفن. وثانيهما: تغذية فِرَقِنا المسرحية بالنصوص الجيدة من الأدب العالمي لتقديمها إلى الجمهور، وقد تَشَكَّلَتْ أخيرًا في هذه الإدارة لجنة فنية؛ لتختار من الآداب العالمية المسرحيات التي تُلائم جمهورنا وتصْلُح لأن تُمَثِّلها فِرَقُنا التمثيلية المختلفة، وذلك لكي يزداد توجيه هذا المشروع نحو توفير المسرحيات التي تحتاجها فِرَقُنا التمثيلية لكي تنهض بعملها على مستوًى رفيع، وبخاصَّة وأَنَّ إنتاجنا المحلي الجيد في الأدب المسرحي لا يزال قاصرًا على أن يغذي فرقنا التمثيلية الآخذة في الازدياد، والتي ستتضاعف في السنوات المقبلة، وبخاصة بعد أن يَعُمَّ فنُّ التمثيل كافةَ محافظاتنا بفضل دُور التمثيل التي ستُنْشَأ في قصور الثقافة بعواصم جميع المحافظات، وسيتم إنشاؤها بتمام مشروع الخمس سنوات الجاري تنفيذه الآن.

مشكلة الإعداد المسرحي

هذا؛ ولقد حَدَثَ في السنتين الأخيرتين — وبعد إنشاء عدة فِرَقٍ مسرحية جديدة بفضل توفير وزارة الثقافة والإرشاد القومي لدور المسرح اللازمة للعروض التمثيلية — أن أَحَسَّتْ تلك الفِرق بحاجتها إلى مسرحيات محلية تُعَالِج مشاكل حياة جمهورنا، ولكنها لم تجد من التأليف المسرحي الجديد الجيد ما يكفي حاجتها، وإذا بظاهرة جديدة تَظْهَر في حياتنا التمثيلية، وهي ظاهرة إعداد القصص والرِّوايات التي أصابت شهرة شعبية واسعة وأصبَحَ لكُتَّابها مكان أدبي مرموق في مجتمعنا، فرأينا عِدَّة قصص تُحَوَّل إلى مسرحيات تباعًا، ونَذْكُر منها «زقاق المدق» و«بداية ونهاية» و«بين القصرين» وفي الأيام الأخيرة «قصر الشوق» وكلها للأستاذ نجيب محفوظ، فضلًا عن قصة «كفاح طيبة» الموجودة الآن في حصيلة مسرحنا القومي في انتظار تمثيلها، ثم قصة «في بيتنا رجل» للأستاذ إحسان عبد القدوس، وقصة «قنديل أم هاشم» للأستاذ يحيى حقي.

أوَّل ما نُلاحظه هو أنَّ الإسراف في تحويل القصص إلى مسرحيات من شأنه أن يُغلق الباب أمام التأليف المسرحي، أو على الأقل أن يُضَيِّق أمامَه المجال فيما لو تغَذَّتْ فِرَقُنا التمثيلية بالمسرحيات المُعَدَّة، وإذا كنَّا نُلاحظ أنَّ هذه الخطة مُتَّبَعة في مُعظم البلاد الأوروبية، حيثُ تُحَوَّل روائع القصص إلى مسرحيات، مثلما حُوِّلَت قصة «الجريمة والعقاب» وقصة «الأخوة كارامازوف» لديستوفسكي إلى مسرحيات عُرِضَتْ في الكثير من المسارح العالمية بكافة اللغات كما عُرِضَت في أفلام سينمائية، فإننا لا بدَّ أن نَذْكُر أنَّ في كل بلد أوروبي مئات المسارح التي تستطيع أن تستوعب جميع الجيد من المسرحيات القديمة والجديدة، فضلًا عن المسرحيات المُعَدَّة، وإلى أن يتوفر في بلادنا مِثْل هذا العدد الضخم من دُور المسرح ومن الفرق التمثيلية يجب ألا نُسرف في عملية الإعداد المسرحي حتى لا نُضَيِّق المجال أمام مؤلفينا المسرحِيِّين الجدد.

وفضلًا عن ذلك؛ فإننا نُلَاحظ أنَّ عملية الإعداد قَلَّمَا تحترم الأصول الفنية السليمة للتأليف المسرحي، كما أنَّها قَلَّمَا تنفذ المضمون الحقيقي لرَوَائع القصص التي تُحَوَّل إلى مسرحيات، ولقد يحدثُ أن يَختار المُعِدُّ النَّواحي الهابطة في القصة لكي يجتذب إليه جمهورًا أوسع، وفي الغالب نَرَى فرقنا التمثيلية تَقْبل هذه المسرحيات المُعَدَّة؛ لا لإيمانها بجودتها الفنية أو جودة مضمونها، بل اعتمادًا على شهرة القصة الأصلية وشهرة كاتبها اللذين يَضْمَنَان للعروض التمثيلية النجاح الجماهيري.

وفي النهاية لا يفوتنا أن نُشير إلى ما في الإعداد المسرحي للقصص من خطرٍ على تلك القصص ذاتها، وصَرْفٍ لجمهور القراء عن قراءتها اكتفاءً برؤيتها مُمَسْرحة ومُمَثَّلة على خشبة المسرح، وذلك بالرَّغم من أنَّ الإعداد المسرحي لا يمكن أن يستوعب كلَّ ما في القِصَّة من تحليل وسَرْد ووَصْف وأجواء نفسيةٍ واجتماعية تتضمنها القصة وتضيق عنها المسرحية بالضرورة، وبحكم طبيعتها التي تختلف اختلافًا كبيرًا عن طبيعة القصة.

وظائف المسرح في الشعور واللاشعور

يظهر أنني خُلِقْتُ لأكون مدرسًا، وبالفعل لم أهجر قَطُّ هذه المهنة رغم تقلبات حياتي المتعاقِبة، فقد واصَلْتُ التدريس وأنا أعمل بالصَّحافة أو المحاماة أو البرلمان، ولا أخفي أنَّ هذه المهنة قد كانت دائمًا من مصادر بهجتي وعزائي في الحياة، ولا أظنُّ فرحةً تُعَادِل فرحتي برؤية زهرة من زهرات الشباب تتفتح بين يديَّ أو تَهَشُّ للقائي.

وبحكم هذه المهنة الأدبية أخذتُ أُفكر — أو على الأصح أعيد التفكير — هذه الأيام في وظائف المسرح، وما يمكن أن يكون له من تأثيرٍ شعوريٍّ أو لاشعوري في نفوس الناس، وقد حاولتُ أن أنحِّي عن ذاكرتي النظريات الكثيرة التي سبق أن أَلَمَّتْ بها في هذا المجال؛ حتى لا أسلِّم بنظرية منها، وأَحمِل طلبتي أو أحاول حَمْلَهم على التسليم بها، إلا عن تجربة واقتناع مستمَدٍّ من واقع الحياة وواقع الناس.

وهذا الاتجاه أو هذا المنهج في البحث مَرَّتْ بي سوابق له، أَذْكُر منها سابقة قام بها أحد كبار أساتذتنا في السربون، وهو المرحوم دانييل مورنيه الذي وَضَعَ كتابًا ضَخمًا سَمَّاه «الأصول الفكرية للثورة الفرنسية»، ولم يتخذ في تأليف هذا الكتاب منهج البحث عن نظريات الفلاسفة والمفكرين والأدباء، الذين سبقوا عصر الثورة؛ ليتخذ من تلك النظريات دليلًا على التمهيد للثورة، بل راح يبحثُ في أضابير الجهات الحكومية ومجالس البلديات ودُور العمد والمحاكم والصحف عن شكاوى الجمهور وعرائضهم وقضاياهم؛ ليستخلص منها مدى تأثُّر الناس بكتابات أولئك الفلاسفة والمفكرين والأدباء، وتسرُّب بعض عباراتهم إلى عامَّة الجمهور مثل ألفاظ الحرية والإخاء والمساواة، أو التمرد على نظام الطبقات وسيطرة الأشراف والكهنوت على حياة عامَّة الناس، وقام بجمع إحصاءات عظيمة الدلالة عن استخدام العامَّة لمثل هذه العبارات التي تكشف عن مدى انتشار الوعي

بالقيم الثورية، التي حاوَلَ فلاسفةُ ومُفكرو وأدباءُ القرن الثامن عشر بثَّهَا بين الجماهير، ونجحوا في هذه المحاوَلة التي أنتجت ثورةً تُعتبر من المعالم الأَساسية في تطوُّر الإنسانية وتاريخ كفاحها الطويل.

جاك روسو والمسرح

ولقد لَفَتَ نظري إلى وجوب استخدام مثل هذا المنهج في البحث عن وظائف المسرح، ومسالك تأثيرِه في عامَّة الناس، رسالةٌ كتبها جان جاك روسو في القرن الثامن عشر أيضًا.

ذلك أنَّ روسو عَلِمَ أثناء إقامته في مدينة جنيف مسقط رأسه، أن بلدية هذه المدينة قَرَّرَت أن تنشئ فيها مسرحًا لأول مرة، ورأى بعضَ الكتَّاب والمفكرين يُمَهِّدون لهذا المشروع بعدة نظريات وآراء يُحاولون أن يُثْبِتوا بها أنَّ المسارح دُور تهذيب وتثقيف، ولما كان جان جاك روسو — وبخاصة في شبابه — رجلًا بروتستنتيًّا مُتزمتًا؛ فإن هذه الفكرة لم تَرُقْه، وصمم على أن يُقاومها بعنف، وكتب بالفعل رسالة في مُقَاوَمتها، وبنى هذه المقاوَمة على الحالة النَّفسية التي يتجه بها الجمهور إلى دور المسرح، فقال: إنَّ الناس لا يذهبون إلى المسرح بروح الرَّغبة في التماس الثقافة، أو بروح الاستعداد لتلقِّي دروسٍ أو مواعظَ في الأخلاق والتهذيب، وإنما يذهبون إلى المسرح بحثًا عن التسلية وتزجيةِ الفراغ؛ ولذلك نراهم على استعداد لأن يضحكوا من كل شيء وحتى من الفضائل نفسها.

وضرب جان جاك روسو أمثلة على السخرية من الفضيلة والضحك منها بمسرحية شهيرة لموليير، هي مسرحية «كاره البشر»، التي يسخر فيها المؤلف من بطلها «ألسست» الرَّجل المتزمت الذي يشمئز من الابتذال والنِّفاق، ويكاد يرى في الحياة الاجتماعية — وبخاصة في الأوساط المترفة — نفاقًا وانحلالًا ورذيلة، وذلك بينما يرى روسو في مثل هذا البطل رجلًا فاضلًا مُحبًّا لسلامة الفطرة، واستقامة الفضيلة، ومن ثَمَّ كان جديرًا بالتقدير والإعجاب بدلًا من الضحك والسخرية.

والواقع أن كل تفكيرٍ مخْلِص نزيه لا يستطيع إلا أن يُسَلِّم بصحة ما رآه روسو من أنَّ الناس لا يذهبون إلى المسرح التماسًا للثقافة والتهذيب، وإنما يذهبون للتسلية والترويح وتزجية الفراغ، ولكنَّ المشكلة بعد ذلك هي: هل من الممكن أن يساهم المسرح في تثقيف الناس، وتهذيبهم خلال تسليته لهم؟

وهل من الممكن أن يتم هذا التهذيب عن طريقٍ لاشعوريٍّ، فضلًا عن الطريق الشعوري؟ وهل يستطيع أن يُغَلِّف الثقافة والتهذيب بغلاف حلو من الطرب والتسلية على نحو ما يغلف الدواء المر؟

وفي الحق: إنَّ التسلية نفسها قد تكون تهذيبًا، وذلك بشرط أن تنجح في الاستحواذ على تفكير الجمهور وإحساسه، فتَصْرِفه — ولو لفترة قصيرة من الزَّمن — عن مشاغله وهمومه المُلِحَّة، وبذلك تُنَفِّس عنه وتخفف من ضائقته، وقد تفك عن عقله الغِشَاوة التي تعوق رؤيته للحلول الممكِنَة لمشاكله، فيخرج الرَّجل منَّا من المسرح بعد فترة الترويح التي قضاها، وقد أصبح قادرًا على أن يُعاود النَّظر في همومه، وأن يلتمس لها حلولًا، وأن يَنْفُض عنه اليأس؛ ولذلك يقول أحد كبار النقاد: إنه إذا لم يمنحنا المسرح شيئًا، فقد يكفيه أن يسلبنا شيئًا، أي: أن يسلبنا بعضًا من همومنا، أو أن يُخَفِّف مِنْ حَمْلها فنسترد بعض قُوَّتنا على مُجَابهة الحياة وشَقِّ سبيلنا فيها.

التهذيب وفهم الحياة

ونحن، وإن كنَّا لا نستطيعُ أن نطمئنَّ إلى جدوى المسرح الذي ينقلِبُ إلى منبرِ وَعْظٍ وإرشاد، بدليل أنَّ مثل هذه المنابر قليلة الجدوى حتى في دُور العبادة والتبتل ذاتها.

ونحنُ، وإن كنَّا كذلك قليلي الأمل في أن يستفيد النَّاسُ من المغزى التهذيبي للتجارب البَشرية التي يُقَدِّمها المسرح على خشبته، وذلك بحكم أنَّ الناس قَلَّمَا يستفيدون من تجارب الغير، وأنَّ كل فرد منَّا يكادُ يكون مقضيًّا عليه بأن يقوم بتجاربه الخاصَّة، وأن يَدْفَع ثمنها مَهْمَا كان باهظًا، بل وبحكم أننا قَلَّما نستفيد من تجاربنا الخاصة ذاتها بسبب سفسطة العقل الذي يحاول — مدفوعًا بعمل غرائزنا الدفينة — أن يبرر دائمًا أخطاءنا في الحياة، وأن يَلْتَمِسَ لها مُبررات واهمة؛ مما ينتهي بنا إلى نسيان تلك التجارب، وبالتالي عدم الاستفادة منها.

أقول: إنَّه، وإن يكن هذا صحيحًا؛ إلا أنَّ التجارب البَشرية التي يقدمها المسرح على خشبته، إذا كُنَّا لا نستفيد منها عن طريقٍ مباشر في تسديد سلوكنا في الحياة، إلا أنَّنا لا بدَّ أن نَستفيد منها عن طريقٍ غيرِ مباشر، وهو طريق الفهم للحياة ودوافعها الخفية والظاهرة، وحقيقة الخير والشر ونتائجهما القريبة والبعيدة.

وليس من شكٍّ أنَّ الفهم الصحيح للخير وللشر يُعتبر من العوامل الفَعَّالة في تسديد السلوك الفردي والاجتماعي؛ ولهذا رأينا أبا الفَلاسفة «سقراط» يدعو الإنسان منذ فجر

التفكير البشري إلى أن يحاول قبْل كل شيء أن يَفْهم نفسه بنفسه، كما يَفْهم حقيقةَ الشر وما فيه من قُبْح، وحقيقةَ الخير وما فيه من جمال، وذلك باعتبار أَنَّ الإنسان لا يمكن أن يرتكب الشر وهو عالم أنه شر، ولا أن ينصرف عن الخير وهو عالم أَنَّه خير، وأَنَّ التخبط في السلوك إنما يأتي غالبًا من الجهل والعجز عن التمييز بين الخير والشر وإدراك نتائجهما القريبة والبعيدة، وبخاصة إذا ذَكَرْنا أَنَّ ما في الشر من قُبح وما في الخير من جمال لا بدَّ أن يرتبط بغريزة حاسمة مُسَيطرة على حياتنا، وهي غريزة حب الجمال والنفرة من القبح.

وهكذا نَخْلُص إلى أَنَّ المسرح من الممكن أن يُصبح وسيلة لتهذيب البشر عن طريق توسيع فَهْمِهم للحياة ولأنفسهم، ولحقيقة الخير والشر، وما فيهما من جمال أو قُبح، وبذلك يَمْنَحنا شيئًا ولا يقتصر على أن يسلبنا شيئًا.

المسرح واللاشعور

وإلى جوار هذه الوظائف الشعورية التي تتحقق في مجال الوعي، هناك وظائف أخرى للمسرح حاوَلَ المفكرون أن يكشفوا عن عملها فيما يسمونه «اللاوعي» أو «اللاشعور»، وقد كان «أرسطو» أوَّلَ من فطن لهذه الوظيفة اللاشعورية للمسرح عندما تَحَدَّث في كتابه «فن الشعر» عن تأثير «التراجيديا» — أي فن المآسي المسرحية — فيما سماه «تطهير النفوس»، وذلك بإثارتها لعاطفَتَي الخوف والشفقة إثارة تُخَلِّص النفس البشرية عن طريقٍ لاشعوري من نزعات العنف المكبوتة فيها.

وجاء بعد أرسطو فلاسفة ومُفَكِّرون — وبخاصة في العصر الحديث — وسَّعُوا من نظرية أرسطو، ولم يَقْصُروها على «التطهير» الناشئ عن إثارة عاطفَتَي الخوف والشفقة، بل مدوها إلى تطهير النَّفس البشرية من كافة مكبوتاتها ورغباتها المحبوسة، وقالوا: إنَّ هذا الأثر النافع قد يحدث عند المؤلف وعند المشاهدين على السواء، وأبدلوا لفظةَ «التطهير النَّفسي» بلفظةِ أو اصطلاحِ «ادخار الطاقة»، فالمؤلف مثلًا من الممكن أن يعيش — في مسرحية يؤلفها — تجربةً لم تسمح له الظروف بأن يعيشها في واقع حياته، كتجربة غرام مثلًا، وهو بذلك ينَفِّس عن نفسه، ويحررها من رغبة مكبوتة، وكذلك المُشاهد قد يستطيع أن يعيش بالخيال مع الممثلين نفسَ التجربة عن طريق المشارَكة الوجدانية العميقة إذا نجح المؤلف ونجح الممثلون في أن يَحملوه على هذه المشاركة.

المنهج الواقعي

هذه بعض الوظائف المحتمَلة للمسرح، ولكنني مع ذلك ما زلت أُفَكِّر في طريقةٍ عملية يُمكن أن يُطَبَّق بها المنهج الواقعي الذي استخدمه أستاذنا المرحوم «دانييل مورنيه» في البحث عن الأصول العقلية للثورة الفرنسية، وهذا المنهج لا يمكن أن يتحقق إلا بدراسة جمهور المسرح، ومحاوَلة الكشف عن التأثيرات الفعلية التي يتركها المسرح في نفوسهم، ولكن كيف السبيل إلى هذا؟

عنصر التشويق في المسرح العالمي

لاحظت أثناء قراءتي لعدد من المسرحيات، التي قُدِّمَتْ للَجْنة القراءة في الفرقة القومية، أنَّ عددًا من كُتَّابنا الشبان لا يتبيَّنون في وضوحٍ مَعْنى عنصر التشويق ووسائله في التأليف المسرحي، فساقني ذلك إلى مُعالَجة هذا الموضوع الْهامِّ في هذه العجالة.

يتحدث النقاد في مجال التأليف المسرحي عن عنصر هامٍّ يجبُ أن يحرص عليه المؤلفون، وهو عنصر التشويق، وهم يقصدون به ألا تكون حوادث الرواية مما يَسْهُل تَوَقُّعه أو استنتاجه أو التكهن به، وذلك حتى يظل المشاهدون في تَشَوُّق لمعرفتها.

منطق التأليف

ومع ذلك؛ فيجب أن يكون مفهومًا أنَّ عنصر التشويق — بل والمفاجأة — لا ينبغي أن يكون خارجًا على حدود العقل، ولا على منطق التأليف بين الحوادث.

وإذا كان من الواجب أَلَّا تكون الحوادث قريبةَ المنال سهلةَ الاستنتاج؛ فإنه من الواجب أيضًا ألا تكون مستحيلةَ الوقوع، وألا تكون الصلةُ المنطقية الدفينة بينها وبين الحوادث السابقة مفصُومة العُرى، وبالجملة يجبُ أن تكون مما يُؤمن عليه الاستنتاج إن لم يُدركه في يُسر مُبتذل، أي: مما يُقِرُّه العقل والإحساس وإن لم يَلْمَحاه من قبل.

وعاء التشويق

ومنَ الواجب — عند البحث عن عنصر التشويق في الرِّواية المسرحية — أن نبحث عن وعائه؛ لأنَّه قد يكون في نفوس المشاهِدين الذين يسبقهم المؤلف في تَمَهُّل بالحوادث،

ولا يُطالبهم بها إلا بمقدار، وتبعًا لسَيْر المسرحية؛ بحيث لا تنْكَشِف أسرارها إلا عند الخاتمة.

وقد يكون ذلك الوعاء في نفوس الممثلين: وذلك بأَنْ يُسِرَّ المؤلف بوساطة إحدى شخصياته الروائية إلى المشاهدين بِسِرٍّ من أسرار روايته، ويكتمه عن الشخصيات الروائية الأخرى، فينتقل التشويق إلى معرفة ما ينتهي إليه الأمر في نفوس الممثلين عندما يبحثون عن السر الخفي، وعندما تنكشف لهم حجبه.

الاعتراف المهموس

ولقد عبَّر الفيلسوف المشهور «ديدرو» عن هذا الاختلاف في الوعاء بقوله: «يستطيع المؤلف أن يُهيئ لي لحظةَ انفعال بالمفاجأة، ولكنه يستطيع أن يمنحني لحظات من هذا الانفعال بالاعترافات المهموسة.»

وهو يقصد بالمفاجأة كشْفَ الغطاء عن السر بغتة أَمَامَ الْمُشَاهِدين الذين تركهم المؤلف في جهلٍ بما يجري من حوادث.

وأَمَّا الاعترافات المهموسة؛ فيقصد بها ما سَبَقَ أن أشرنا إليه من إحاطة أحد الممثلين الجمهور عِلْمًا بالسر وكَتْمه عن الممثلين الآخرين، أي: عن شخصيات الرواية الأخرى، وترك تلك الشخصيات تتحرك وتتضارب للوصول إلى ذلك السر، بينما يشهد الجمهور تلك المعركة وينتظر ما تُسفر عنه، ومن البيِّن أن «ديدرو» يُفَضِّل الاعترافات المهموسة على المفاجأة، ويرى أنه إذا كانت الأُخرى تهيئ لنا لحظة انفعال؛ فإن الأولى تهيئ لنا لحظات.

مسرحية «أوديب ملكًا» ضعيفة فاترة

ولقد أثار الناقدان المشهوران «فرنسيس سارسي» و«جيل ليمتر» في أوائل هذا القرن — عندما عادت الكوميدي فرانسيز إلى تمثيل رواية «أوديب ملكًا» — جدلًا قويًّا حول عنصر التشويق في هذه المسرحية الخالدة، وكان وعاء التشويق هو في الواقع ميدان هذا الجدل.

لقد قال فرانسيس سارسي: إنَّ «أوديب ملكًا» مسرحية ضعيفة فاترة؛ لأنَّ عنصر التشويق مفقود منها؛ وذلك لأنَّ محورها رجل شاء القدر أن يقتل أباه وأن يتزوج أمه وهو يجهلهما؛ إذ نشأ بعيدًا عنهما وحَلَّتْ النقمة بمُلْكه، وقال الكهنة: إن هذه النقمة لن ترتفع ما لم يُعْرَف قاتل المَلِك.

ومنذ البدء نرى العراف «تريسياس» يُشير لأوديب إشارات واضحة بأنه هو القاتل، ويُدرك الجمهور معنى هذه الإشارات الواضحة، وبذلك يصل إلى السر، وبوصوله إليه ينعدم عنصر التشويق، ولا يشفع لذلك في شيء أنَّ أُوديب نفسه قد أَبَى أن يُصَدِّق «تريسياس»، بل وثار في وجهه، ثم لا يَقِفُ الأمر عند هذا الحد، بل تتلاحق الأمارات والنُّذُر، ولكنها تكشف لأوديب عن أنَّ القاتل هو أوديب نفسه، فكريون يُشير إلى هذه الحقيقة القاسية، والرَّاعي يكاد يفصح عنها ... إلخ، وبذلك ينعدم عنصر التشويق بالنسبة للجمهور — فيما يرى سارسي — مرةً بعد مرة.

إدراك السر

هذا ما رآه سارسي، وأمَّا جول ليمتر؛ فقد انبرى للدفاع عن شاعر اليونان العظيم وعن مسرحيته، واستند في هذا الدفاع إلى الملاحظة النافذة التي كتبها «ديدرو» منذ القرن الثامن عشر، فقال: إنَّ عنصر التشويق غير معدوم في هذه المسرحية الفذة، وإنما تَغَيَّرَ وعاؤه فانتقل من نفس الجمهور إلى نفوس الممثلين، حتى أصبحنا نشهد المعركة حاميةً بين أوديب وبين الحقيقة التي تُريد أن تحرقه بنارها وهو يجاهد — ما استطاع — للإفلات منها، وإذا كان الجمهور قد أدرك السر؛ لأنه لا يضنيه في شيء أن يُسَلِّم به وأن يتقبله لانعدام مصلحته في تكذيبه والاستعصاء عن تصديقه، فإنَّ أُوديب الذي كانت سعادته — بل حياته — ثمنًا لهذا السر كان من الطبيعي أن يأبى التسليمَ به، وهو مُخْلِص في هذا الإباء، بل عنيدٌ لحرصه الغريزي على الإفلات من نار الحقيقة، ويتركز التشويق في معرفة ما سوف تُسْفِر عنه تلك المعركة التي تَشِيب لهولها النواصي.

هذا هو عنصر التشويق في المسرحيات، وهذان هما عنصراه الأساسيان، يقوم أولهما على طبيعة هذا التشويق ونهوضه وسطًا بين الإغراب والابتذال، ويقومُ ثانيهما على وعاء ذلك التشويق واستقراره بنفس الجمهور أو بنَفْس الممثلين.

كتاب «فن المسرحية»

لَا شَكَّ أنَّ الدكتور علي الرَّاعي قد أسدى يدًا طيبة لأدبنا المعاصر؛ بنشر كتابه الأخير عن فن المسرحية، وعلي الرَّاعي رجل دقيقٌ يُحِبُّ دائمًا أن يتثبت من كل ما يقول أو يفعل، ومع ذلك أخشى بعض الشيء على أدبائنا النَّاشئين من أن يُكَبِّلهم هذا الكتاب بقيود التأليف المسرحي التي أُحِسُّ من خبرتي الطويلة بهذا الفن أنَّ عمالقته أنفسهم قد تحللوا من كثير منها، أو على الأقل طَوَّرُوها، بحيثُ تصبح عَوْنًا للمواهب لا قيودًا تُحِدُّ من انطلاقها المثمر المستنير، وإن كنتُ أَحْمَدُ لِعَلِيٍّ الرَّاعي ما قَرَّرَهُ في إحدى صفحات هذا الكتاب؛ من أنَّ الأصول التي قَرَّرَها ليست مُقَدَّسة، ومِنْ حَقِّ الأدباء أن يخرجوا — إذا أرادوا — على ما يشاءون منها، بشرط أن يكون خروجهم عن وعْيٍ وعلم.

وفي ندوةِ «مع النقاد» التي عُقِدَتْ لمناقشة هذا الكتاب، حاوَلْتُ أن أوضح أنَّ أصول الأدب المسرحي قد تطورت منذ أرسطو حتى اليوم، بل أبديتُ دهشتي مِنْ أن يُتَّخَذَ حتى عصرنا الحاضر ما قرره أرسطو من أصول للمسرحية أساسًا لكل نقد ودراسة، وأَمَّا ما كتبه أرسطو عن فن الكوميديا؛ فقد سقط من كتاب «الشِعر» وضاع، ومن المؤكد أنه لو وصل إلينا ما كَتَبَهُ أرسطو عن فن الكوميديا لتَغَيَّر تاريخ النقد المسرحي كله؛ لأننا كنا سنَجِدُ عندئذٍ أصولًا خاصة بالكوميديا تختلف — فيما أحسبُ — اختلافًا كبيرًا عن الأصول التي قَرَّرَها للتراجيديا فيما يختص بالموضوع ووحدته، والصيغة الدرامية وطريقة بنائها، والشخصيات وتصويرها، والحوار ومنهجه الدرامي، ولكنَّ النقاد الذين سَيْطَرَ عليهم أرسطو قرونًا طويلة عندما لم يجدوا في كتابه عن الشعر الأصولَ الخاصةَ بالكوميديا عمَّمُوا أصول التراجيديا التي ذَكَرَها على كافة أنواع المسرحيات، وظلَّ هذا التعميم مُسْتَمِرًّا بالرَّغم من تحليلنا للكوميديات التي وَجَدَها أرسطو في متناوَله عندما

كتب كتابه، وبخاصة كوميديات أرستوفانيس، من السهل أن يوحي إلينا بمبادئَ وأصولٍ تختلف — كما قلتُ — عن المبادئ والأصول التي استنبَطها أرسطو من تحليله لتراجيديات عمالقة هذا الفن من الإغريق مثل أيسكيلوس وسوفوكليس ويوربيدس.

وعندما أبديت للدكتور علي الراعي هذا الرأيَ أصرَّ على أنَّ الأصول التي صاغها أرسطُو يَصِحُّ، ولا يزالُ يصح تطبيقها على كافة أنواع المسرحيات؛ من تراجيديا إلى كوميديا إلى دراما حديثة بكافة أنواعها، وخرجنا من النَّدوة وكلٌّ منا عند رأيه، تاركين هذه المشكلة الكبيرة رهْن مناقشةٍ أطول وأعمق.

نماذج كلها غربية

وأَثَرْنا في الندوة مُشكلةً أُخرى بالغةَ الأهمية، وقد ساقنا إليها ما لاحظناه من أنَّ الدكتور علي الرَّاعي عند تقريره لأصول الفن المسرحي قد اعتمد على نماذج كلها غربية، من إبسن، وشو، وسترندبرج، وتشيكوف، وسنج، ولم يعرض لأي مسرحية عربية، وقد اختلفنا بصدد هذا المنهج، فرأى الرَّاعي أنَّه من الخير عند تقرير الأصول أن يُعْتَمَد على النماذج العالمية، بينما رأيتُ أنه رُبَّما كان من الأفيد أن يُقَرِّر نقادنا ودارسونا الأصول كما استخلصوها واستخلصها غيرهم من النماذج العالمية، ثم يطبقوها بعد ذلك على ما أَلَّفَه أدباؤنا العرب المعاصرون من مسرحيات يعرفها القراء، ولكن لا يتبينون مدى استقامة الأصول الفنية فيها، وبذلك نَجْمَع بين الأمرين؛ فنُقرر الأصول، ونَنْقُد — في ضوئها — إنتاجَنا العربي.

مَشاهد منتزَعة

وآثرنا في الندوة أيضًا منهج التأليف في هذه الكتب الفنية البالغة الأهمية؛ وذلك لأننا لاحظنا أنَّ الدكتور علي الراعي قد سار على منهج إيراد مَشاهد كاملة من بعض المسرحيات العالمية التي أشار إليها كتأييد للأصول التي قَرَّرَها، وكُنَّا نُفَضِّل أنْ لو أخذ بنفسه الحديثَ فحَلَّل تلك المسرحيات تحليلًا كاملًا، وأَبْرَزَ وسط هذا التحليلِ المَشاهِدَ التي يُريد التركيز عليها، وبذلك لا تبدو المَشاهد الواردة في الكتاب مُنتزَعةً من مسرحياتها انتزاعًا، مع أنَّ دلالتها قد تكون مُرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالمشاهد الأُخرى في المسرحية وبِنَسَقِها العامِّ، ولكنَّ الدُّكتور الراعي أكد مع ذلك أنَّ المنهج الذي اختاره يرى — ويرى معه عدد من الزملاء — أنَّه أجدى على قرائنا؛ إذ يضع أمامهم النصوص الأصلية.

الشخصيات الروائية

وأخيرًا اختلفنا في النظر إلى الشخصيات الرِّوائية وطبيعتها في المسرح الذهني، وبخاصة مسرح برنارد شو، فالدكتور علي الراعي يرى أنها شخصيات فعلية، بينما أرى أنها مجرد أبواق للمؤلف، وقد ضربتُ مثلًا بشخصية «كانديدا» عند شو، فهي سيدة ينتهي بها الأمر في مسرحية شو، إلى أن تُجْلِس زوجها في ناحية وعاشقها في ناحية أخرى ليُدلي كل منهما بالأسباب التي يمكن أن تَحْمِلَها على تفضيل أحدهما على الآخر، وما أظنُّ أن هذه شخصية إنسانية يمكن أن توجد فعلًا، وإنما هي شيء اصطنعه شو كتأكيد لإجراء مناقشة ذهنية خالصة بين هؤلاء الأشخاص.

وهكذا خرجتُ من كتاب «فن المسرحية» للدكتور الراعي وفي نفسي عِدَّةُ قضايا أرى أنَّها لا تزال في حاجة إلى مزيد من المناقشة، وإن يكن كلُّ هذا لم يمنعني من أن أَخْرُج من الكتاب بمتعة ذهنية عميقة منبعثة عن فهم سليم للفن المسرحي كله.

البطل في الملحمة والمأساة ومسرحية «جميلة»

منذ أسابيع تحدثتُ عن مسرحية جميلة للأستاذ عبد الرحمن الشرقاوي، وصححتُ رأيًا زعم صاحبه أنَّ بطولةَ «جميلة» في هذه المسرحية بطولةٌ ملحميةٌ لا بطولة درامية، وكنتُ أعلم أنَّ هذا الزعم إنما تسرَّبَ إلى الناقد الذي قال به مَن رأى الدكتور لويس عوض، ومضت الأيام وإذا بالدكتور لويس يكتب مقالًا عن جميلة في ملحق «الأهرام» الأخير يعود فيه إلى نفس الرأي ويفصله تفصيلًا، بل ويوَسِّع من آفاقه، وذلك بالرغم من أنني انتهزت فرصة مناقشة مسرحية «الراهب» للدكتور لويس عوض في ندوة النقاد؛ لكي أوضح له خطأ هذا الرأي، بل وضرره على أعماله النقدية، وعلى تأليفه لهذه المسرحية أيضًا.

وأنا أذكر أنَّ الدكتور لويس قد قرر هذا الرأي في الكتيب الذي أَصْدَرَه عن المسرح المصري القديم، وأعاد نشْره في كتابه الأخير «مقالات في النقد»؛ حيثُ ذَهَبَ إلى أنَّ المسرح المصري القديم قد مات؛ لأنَّه كان مسرحًا ملحميًّا ولم يكن مسرحًا دراميًّا، ويُفسر ذلك بقوله: إنَّ البطل في المسرحية المصرية القديمة كأوزوريس كان خيرًا خالصًا في مواجهة شَرٍّ خالص يتمثل في أخيه «ست»، بينما البطل الدرامي أو المأسوي لا بدَّ أن يحمل جرثومة الشر في نفسه.

وعلى هذا الأساس رأينا الدكتور لويس يغرس جرثومة شر في «أبو نوفر» بطل مسرحية «الراهب» مما يفقد «أبو نوفر» عَطْفَنا عليه وانفعالنا ببطولته، مع أنَّ هدف المأساة — كما حدده أرسطو نفسه — هو أن يُثير فينا التعاطف مع بطلها لإثارة عاطفَتَي الشفقة والذعر على مصيره.

وها هو الدكتور لويس يعود في مقاله عن «جميلة» فيردد نفْس الرأي، بل ويُوَسِّع من آفاقه على نحوٍ أخشى معه أن يُؤَثِّر في مبادئ التأليف والنقد الدراميَّيْن التي من واجبنا أن نُقررها في إيضاحٍ أمام جيلنا الجديد، وبخاصةٍ جيل الجامعات والمعاهد.

والدكتور لويس يقرر في مقاله عن جميلة ثلاث قضايا كبيرة لا أستطيع أن أُقِرَّه على أي منها، بل لا بدَّ لي من أن أقرر عَكْسها.

الملحمة والمأساة

وأوَّل هذه القضايا هي زَعْمه أن بطل الملحمة غير بطل المأساة، ولستُ أدري متى تَقَرَّرَ هذا المبدأ في أيِّ أدب عالميٍّ، فشعراء المأساة عند اليونان أنفسهم يقولون — كما يعلم الدكتور لويس عوض — أنَّ مآسيهم ليست إلا فُتاتًا تَسَاقَطَ من مائدة هوميروس، أي: من ملاحمه، وأنا لا أدري أي جرثومةِ شرٍّ نَجِدُها مثلًا في برومثيوس بطل مأساة أيسكيلوس، وهو البطل الذي كافَحَ الآلهة نَفْسَها من أجل خير الإنسان، وأنا أذكر أنني عند مناقشة الدكتور لويس في رأيه هذا ضربتُ له مثلًا ببطولة أوديب، وقلتُ: إنه كان فريسةً للقَدَر المشئوم؛ ولذلك ظلَّ مُحتفظًا بعطفنا رَغْم قَتْله لأبيه، وزواجه من أمه على غير عِلْم منه بما فَعَلَ، ولسوء الحظ كان الأثر الوحيد لهذه المناقشة هو تعميم الدكتور لويس لهذا الخطأ في مقالة عن جميلة بقوله: «والأصل في البطل التراجيدي أنه — رَغْم تَوَفُّر مقومات البطولة في شخصيته — لا بدَّ وأن تقوض حياتَه جرثومةُ خطيئة أو خطأ، وسواء تكامَلَتْ عوامل الخطيئة أو الخطأ في داخل نفسه أو سيق إليها اضطرارًا بإرادةٍ أقوى من إرادته، كإرادة القدر، أو بِقُوَّة أقوى من قُوَّتِه، فالنتيجة واحدة في كل حالة» … وأَنَا لا أدري كيف تكون النَّتيجة واحدةً في الحالتين، مع أنَّ انبثاق الشر من داخل شخصية البطل التراجيدي وتكامُله فيها يُفْقِده عَطْفنا، وبالتالي يحطم المأساة كلها، بينما تسلُّط القدر الغاشم على هذا البطل لا يُزِيدُنا إلا تعاطفًا معه، وإشفاقًا عليه، وذعرًا من مصيره، وبالتالي نجاح المأساة وضمان تأثيرها في الناس.

طبيعة الصراع

ويوسِّع الدكتور لويس عوض من خطأ رأيه الأساسي ويُفَرِّع عنه، فيزعم في مقاله أنَّ «الأساس في الصراع الدرامي أنه صراع داخلي في باطن النفس الواحدة، حيثُ يختلط الخير

والشر لحظةً اختلاطًا ينتهي بالتأزم ثم السقوط، أمَّا الصِّراع الملحمي فصراعٌ خارجي عبئت فيه قوة الخير في مواجَهة قوة الشر، ثم يكون الالتحام بينهما»، وهذا أيضًا رأيٌ لا أدري متى تَقَرَّرَ في أي أدب عالمي، فأنا أعلم أنَّ الصراع عند رواد الفن الدرامي من شعراء اليونان القدماء قد كان خارجيًّا، وإلا فكيف يكون الصراع الدرامي داخليًّا عندما يجري بين الإنسان والقدر — كما يعرف الدكتور لويس عوض — أو بينه وبين إله ظالم كزيوس، ولم ينتقل الصراع الدرامي من خارج النفس البشرية إلى داخلها إلا عند الكلاسيكيين الفرنسيين في القرن السابع عشر الميلادي على نحو ما هو واضح في مآسي راسين وكورني، حيث يجري الصراع بين العاطفة والواجب، أو بين الحب والضمير، أو بين عاطفتين مُتَعارضتين، ثم عاد الصراع الدرامي؛ فخرج من داخل النفس البشرية إلى خارجها في ظل الواقعية الاجتماعية التي يجري فيها الصراع بين الفرد والمجتمع، أو على الأصح بين الفرد وفساد المجتمع، أو بين الفرد وتضليلات التفكير الرأسمالي الحقير.

الفن والصدق

والخطأ الثالث الذي وقع فيه الدكتور لويس عوض في مقاله عن «جميلة» هو الخلط بين الفن وصدق الحياة، وعدم إيضاحه أنَّ جميع الأصول والمبادئ الفنية لا يمكن أن تَتَعارض مع واجب الولاء للحياة والصدق في تصويرها، وأنا أَذْكُر أَنَّني عندما انتقدْتُ قول جميلة في مسرحية الشرقاوي لزميلها في الكفاح وحبيبها جاسر، أنها كانت تفضل أن لو قبضوا على أهل المدينة كلها دون جاسر، قد ناقشني الشرقاوي في هذا الرأي وقال: إنه أجرى هذه العبارة على لسانها حرصًا على الصدق الإنساني، الذي يُحَتِّم أَنَّ أية بطولة لا يمكن أن تخلو من بعض لحظات الضعف، وإنه بإجرائه هذه العبارة على لسان جميلة قد احتفظ ببطلته في نطاق البطولة الإنسانية الصادقة، التي لا يعيبها مثل هذا الضعف العاطفي في لحظة من اللحظات.

إن المقياس الأول والنهائي لكل أدب وفن لا يُمكن ولا ينبغي أن يخرج عن هدفِ الصدق الإنساني الذي لا يُعْتَبَرُ التمسكُ به خروجًا على أي أصل من أصول الأدب أو الفن، وإن كنت لا أزالُ أعتقد أنَّ الشرقاوي قد شُبِّهَ له، فَزَعَم في بطولة جميلة ضعفًا لا أظنه صِدقًا في تاريخ تلك البطلة الخالدة، بل ولا أظنه صدقًا إنسانيًّا يتفق مع الموقف الذي قالت فيه جميلة هذه العبارة، وهي على حافة الموت هي وجاسر على السواء، من أجل قضية اقْتَنَعَا بها اقتناعًا كاملًا، ومن ضحى بحياته لا يَرْهَب التضحية بحبه.

الحاجز الوهمي

هناك اصطلاح يعرفه رجال المسرح هو «الحاجز الوهمي»؛ ولهذا الاصطلاح تاريخ طويل ذَكَّرَتْني به مسرحية أرجو أن يَشْهَدها جمهورنا عما قريبٍ، وهي مسرحية «الناس اللي فوق».

ففي المسرح القديم عند اليونان كانت المسرحية تبتدئ بما يُسمى «البرولوجوس»، كما أن الكوميديا كان يتخللها ما يسمى ب «البريازيس».

أما «البرولوجوس» أي: التقدمة، فقد كانت عبارةً عن مقطوعة يُقَدِّم بها أحدُ الممثلين المسرحيةَ إلى الجمهور نيابةً عن مؤلفها، وفيها يُحاول أن يستثير اهتمام هذا الجمهور موضوعها، وأن يُشَوِّقه إلى أحداثها، في حين أن «البربازس» أي: الاستطراد الذي يقع في منتصف الكوميديا، كان يعرض فيه المؤلف بلسان أحد الممثلين أيضًا على الجمهور مُشكلةً أدبية أو اجتماعية قد تمتُّ وقد لا تمتُّ لموضوع المسرحية بسبب قريب أو بعيد.

ثم تطوَّر المسرح بعد ذلك، وأَخَذَتْ تَسُود فيه فكرة أنه يَعْرِض قطاعات من الحياة، ويُحاول أن يكون مرآة أو مِجهرًا لهذه القطاعات في وضعها الطبيعي وفي ذاتها، دون اتصال بالجمهور ولا إشراك له في أحداث المسرحية، ولا خضوع لرأيه فيها.

ومن هنا نشأت فكرة «الحد الرَّابع» التي تقول بأنَّ المسرحية يجبُ أن تجري أحداثها داخل جدران أربعة لا ثلاثة، باعتبار أنها قطاع من الحياة قائمٌ بذاته مُستقلٌّ عن جمهور المشاهدين، وإذا كان هناك جمهور قد اشترك في تلك الأحداث التي تعْرضها المسرحية؛ فإن مكان هذا الجمهور هو على خشبة المسرح، أي: داخل الجدران الأربعة، لا في الصالة التي لا يجوز أن يتصل جمهورها بتلك الأحداث، وإلا اعْتُبِر دخيلًا عليها مفسدًا لطبيعة القطاع الذي يُراد عرضه من الحياة.

ولما كان من غير المعقول أن يأخذ المسرح بحَرْفِيَّةٍ مثلَ هذا الوضع الذي لا يستقيم إلا في نَظَرِ منطق الفن النظري، فقد حاوَلَ رجال المسرح أن يصححوا هذا الوضع باصطلاح «الحاجز الوهمي»، أي: أنه وإن لم يكن هناك حائط رابع يعْزِل الجمهور عن المسرحية، إلا أنَّ هناك حاجزًا وهميًّا يُؤدي نفْس المهمة، سواء عند رَفْع الستارة أو عند إنزالها، وأنَّ هذا الحاجز الوهمي يجبُ احترامه لتستقيم نظرية هذا الفن عند المؤلف والمخرج والممثلين على السواء، وكل ذلك خوفًا من أن يُصبح المسرح تهريجًا واستثارةً رخيصة للمشاهدين أو استجلابًا سَهْلًا لرضاهم.

هذا هو الوضع الذي استقر عليه المسرح بعد تَطَوُّر طويل، ولكن مؤلف مسرحية «الناس اللي فوق» شاء أن يخرج على هذا الوضع في مسرحيته، وهو لم يخرج عليه بواسطة «برولوجوس» أو «بربازس» كما كان القدماء يفعلون، بل خرج عليه في خاتمة المسرحية، حيث أراد أن يُشْرِك الجمهور في تلك الخاتمة، فجعل بَطَلها الباشا المنهار يستنجد بذلك الجمهور؛ لينقذه أو ليُواسيه في شدة الفزع الذي انتابه نتيجةً لانهياره.

ونحن بالبداهة لا نحرص على التمسك بالحاجز الوهمي لذاته، كما أننا لا نرفض أيَّ تجديد، ولو كان هذا التجديد رجوعًا إلى وضْع قديم عفى عليه الزمن، ولكننا نُحَذِّر من مثل هذا التجديد الذي نخشى أن ينقلب إلى تهريج، أو مُحاولةٍ رخيصة للنجاح واستدرار تصفيق الجماهير بإشراكها في خاتمة المسرحية، ونحرص على أن يُمَهِّد المؤلفُ لمثل هذه الخاتمة تمهيدًا دقيقًا ماهرًا؛ حتى تأتي خاتمة طبيعية، وتأتي مشارَكة الجمهور فيها طبيعية، وكأنها ضرورة ناتجة عن أحداث المسرحية، لا حيلة مُفْتَعَلَة لنجاح رخيص.

وعلى أية حال؛ فأنا لا أريد أن أَسْبِق الأحداث، ولا أحاول أن أحكم اليوم على محاوَلة مسرحية «الناس اللي فوق»، وإنما أترك ذلك إلى حين البدء في تمثيل مسرحيته فعلًا؛ لأنَّ التمثيل هو الذي ينفث الحياة في المسرحية، ويُظهر مدى ما فيها من طبيعية أو افتعال، وإن كنتُ أرجو وأتوقع النجاح لمؤلف المسرحية الأستاذ نعمان عاشور في تجديده الجريء.

المسرح والعلاج الشعري

حدَّثَني الأستاذ حمدي غيث عن مشروع جديد تعتزم إدارة المسرح العالمي أن تنهض به في الموسم القادم، وهو «ليالي الشِّعر»، ويتلخص هذا المشروع في اختيار عدد من الممثلين والممثلات المثقَّفين؛ لإلقاء عدد من روائع الشعر العربي والعالمي في جوٍّ من الإخراج الملائم الذي يَخْلُق الجو الشعري المرهف، وأنا لا زلت أَذْكُر كم طربت لمثل هذه الليالي عندما كانت تُقَدِّمها الكوميدي فرانسيس بباريس، وحتى اليوم لا زلتُ أرى بعين الأحلام تلك الليلة التي رأيتُ فيها ربة الشعر تنساب على خشبة المسرح في ملابسها البيضاء الفضفاضة، وكأنَّها ملاك هبط من السماء لتدنو من الشاعر الحزين ألفريد دي موسيه في ضوء مصباحه الخافت، وقد تحطمت نفسه بمأساة حبه العنيف الفاشل للكاتبة جورج صاند، حتى أصابه ما يشبه الهذيان ورؤية الأشباح، وإذا به يتخيل من بين تلك الأشباح ربة الشِّعر وقد أتته في ظلام الليل، مُحَاوِلة أن تُواسيه في نكبته العاطفية الفادحة، وذلك بأنْ تُذَكِّره بأنَّ محنته هذه هي التي ستفتح ينابيع الشِّعر في نفسه؛ حيثُ يدور بينهما ذلك الحوار الخالد الذي سجله الشاعر في لياليه المعروفة التي نأخذ لها مثلًا بليلة أكتوبر:

الشاعر: لقد تبدد الألم الذي أضناني كما تتبدد الأحلام، حتى لتشبه ذكراه البعيدة ما يبعث الفجر من ضباب خفيف يتطاير وندى الصباح.

ربة الشِّعر: ما بك إذن يا شاعري؟ ما هذا الألم الخفي الذي أقصاك عني حتى ما أزالُ أشقى به؟ ما هذا الألم الذي خفي عني وإن طال ما أبكاني؟

الشاعر: كان أَلَمًا مُبتذلًا مما يُصيب الجميع، ولكننا نُحِسُّ دائمًا — بخبلنا الجدير بالرَّحمة — أنَّ ما يتسرب إلى قلوبنا من ألم لم يَتَسَرَّب مثله إلى قلب أحد سوانا.

ربة الشِّعر: لا! ما في الألم من مُبتذل إلا ألم نفس مبتذلة. دع — عزيزي — هذا السر ينطلق من فؤادك ... افتح لي نَفْسَك وتَكَلَّمْ واثقًا من أمانتي، فإنَّ الصمتَ أخٌ للموت، ولَكَم شكا مُتَأَلِّم أَلَمَهُ فتعزى عنه، ولَكَم نجَّى القولُ قائلَه من وخزات الضمير.

وفي رأيي أنَّ نجاح هذا المشروع يتوقف على الدقة المتناهية في اختيار الرَّوائع التي يُمكن أن تتجاوب مع النفوس، ويحضرني في هذه المناسبة رأيٌ قرَأْتُه منذ سنين لابن عبد ربه في كتابه «العقْد الفريد» عن الشعر ووظيفته العميقة، وهو رأيٌ يمكن أن يُتَّخَذ مقياسًا لاختيار تلك الرَّوائع، وذلك حيث يقول: «إنَّ الشعر فَضْلٌ في المنطق لم تستطع اللغة استخراجه، فاستخرجه الشعر بالنغم على الترجيع لا التقطيع، وما ينبغي أن تُمْنَع النفوس معاشَقة بعضها بعضًا.»

وهذا القول الذي يرجح أن يكون ابن عبد ربه قد تأثر في صياغته بالثقافة اليونانية القديمة يتضمن عدةَ حقائق شعرية بالغة الأهمية والعمق، منها أنَّ الشعر ليس تقريرًا لحقائق أو صفات مما يستطيع النثر التعبير عنه، بل الشعر فضل في المنطق، أي: بقيةٌ من الأحاسيس والانطباعات والمعالم وظلالها، لم تستطع لغة النثر استخراجه من داخل النفس البشرية فاستخرجه الشعر بالأنغام، ولكن هذا الاستخراج لا يتم إلا بالدقة والحساسية في ترجيع هذا الشعر، أي: في إلقائه؛ لأنَّ التقطيع، أي: النظم والقراءة حسب تفعيلات الخليل، لا تكفي في تحقيق مثل هذا الهدف العسير، وهذا هو الشعر الذي تهفو له النفس؛ لأنَّها تلمس فيه أعماقها الخفية الهروب؛ ولهذا لا ينبغي أن تُمْنَع النفسُ من مُعاشَقة بعضها بعضًا.

هذا، وليس من الضروري أن يكون مثل هذا النوع من الشعر كله من النوع الرومانسي الذَّاتي العاطفة، بل قد يكون من الشعر الواقعي أو الرَّمزي، ما دام هدفه لا يقف عند تقرير واقع، أو الرمز لفكرة مُجَرَّدة، بل هدفه الكشف عن انطباعات النفس الحساسة إزاء الواقع وحقائق الحياة، بل وما رواء الحياة ومظاهر الطبيعة؛ لأنَّ هذه الانطباعات هي ذلك الفضل من المنطق الذي لا تستطيع لُغة النثر التقريرية استخراجه من داخل النفس البشرية، فيَستخرجه الشعر بالأنْغَام على الترجيع لا التقطيع، فمن المؤكَّد مثلًا أنَّ قصيدة «الغراب» لإدجار آلان بو، تمسُّ شغاف القلوب رغم الرمزية، التي لجأ إليها الشاعر عندما تَصَوَّرَ ذِكرى زوجته الحبيبة تدلف إليه في جنح الظلام في صورة غراب أسطوري يأتيه من آفاق الظلام المترامي مُجسِّدًا آلام تلك الذكرى الوجيعة.

والشيء الذي أرجو الله أن يقي مشروع الليالي شَرَّه هو أن يأتي اختيار الروائع على غير أساس فني ونفسي واجتماعي سليم، كأن ننزلق إلى قصائد في المديح وغيره مما تُنَفِّر منه النفوس، ولا يفيد قائله أو سامعه أو الممدوح نفسه بشيء.

وفي اعتقادي أنَّ في تراثنا عددًا كبيرًا من الرَّوائع التي لا تزال حيَّة يمكن أن يتجاوب معها الجمهور، كقصائد العذريين والصعاليك والشيعة والخوارج، فضلًا عن روائع شِعْرنا الإنساني المعاصر من أمثال قصائد الشابي وعلي محمود طه وإبراهيم ناجي، فضلًا عن عدد كبير من قصائد جيل شعرائنا المعاصرين الأحياء، ولتحقيق المتعة النفسية الكاملة من مثل تلك الليالي يجبُ أن يُعْهَد بإخراجها إلى كبار مُخرجينا المثقفين ذوي الحساسية والذوق المرهفين، فقصيدة الغراب لإدجار آلان بو مثلًا، لا بدَّ لإخراجها من نجاح المُخْرج في خلق ذلك الجو القاتم الحزين الذي وَصَفَه الشاعر في هذه الرائعة الخالدة، بل ويُخَيَّل إليَّ أنَّه من الممكن أن تتضمن تلك الليالي بعض المشاهد القصيرة من مسرحيات شوقي وعزيز أباظة الشعرية مثلًا، وهي مَشَاهد قد تكون حِملًا على الحركة الدرامية في المسرحيات التي تَضُمُّها، ولكنها ستتحول في تلك الليالي إلى متعة غنائية خالصة لا تَصْدِمُ الحسَّ الدرامي عندما تأتي في سياق تلك المسرحيات عند عرضها كاملةً كمسرحيات.

هذا، ولقد يُقال: إن مثل تلك الليالي لن تجذب غير عُشَّاق الشعر، ولكنني على ثقة من أنَّ هؤلاء العشاق سيزدادون عددًا، كما أن تلك الليالي سوف تشبع حاجة أصيلة في النفوس للمُتعة الجمالية والتنفيس العاطفي، مما سيكون له أكبر الأثر في تطهير النفوس من جهة، ورفع مستوى الذوق العام الجمالي والعاطفي من جهة أخرى.

طوفان مسرحة القصص

طغت على موسم التمثيل في القاهرة هذا العام ظاهرةٌ خطيرة هي: «طوفان مسرحة القصص»، ثم تقديمها بالفِرق التمثيلية الكبيرة في القاهرة، بحيثُ رأينا ثلاثَ فرقٍ تُقَدِّم في وقت واحد تقريبًا ثلاثَ قصص ممسرحة، ففرقة المسرح الحر قدَّمَتْ قصَّةً «بين القصرين» للأستاذ نجيب محفوظ ممسرحة، والفرقة القومية قدمت قصة «في بيتنا رجل» للأستاذ إحسان عبد القدوس، وفِرقة أنصار التمثيل والسينما قدمت قصة «قنديل أُم هاشم» للأستاذ يحيى حقي.

ومبدأ مسرحة القصص الشهيرة مسلَّم به في أوروبا وأمريكا؛ كوسيلة لتقديم روائع القصص في قالب جماهيري يُجَسِّد أحداثها ويُبْرِز مضمونها الإنساني في قالب درامي يجذب الجماهير، ويعمق مفهوم القصة في النفوس، فضلًا عن المتعة الفنية في ذاتها، ولكن ما يصح في أوروبا وأمريكا لا نظنه يصحُّ في بلادنا؛ حيثُ لا يزال عدد الفِرق التمثيلية ودُور المسرح محدودًا، وحيثُ لا نزال في حاجة لتشجيع التأليف المسرحي والأدب المسرحي اللذين لا يمكن أن ينتعشا ما لم يَجِدِ المؤلفون فرقًا ودُورًا مسرحية تَعْرض إنتاجًا وتنفخ فيه الحياة وتصله بالجمهور.

ومن المعروف أنَّ المسرحيات لا يُقبل الجمهور على قراءتها كما يُقبل على قراءة القصص؛ لاعتقاده أنَّ المسرحيات تكتب لتُمَثَّل لا لتُقْرأ، وأنَّها بدون تمثيل كالجثة الميتة، والتمتع بقراءتها لا يتوفر إلا لقلة من القراء ذوي الخيال الذين يستطيعون — وهم يقرءون — تَصَوُّرَ الأحداث حيةً متحركة متطورة، وعندما نرى فِرقًا ثلاثًا من فِرقنا التمثيلية الكبرى تعرِض قصصًا ممسرحة لا ندري إلى أين يتجه مؤلفو المسرحيات بإنتاجهم الأدبي، بحيث يصبح طوفان المسرحة خطرًا يهدد التأليف المسرحي والأدب المسرحي في بلادنا بالغرق والاختناق، وذلك بينما يتسع النشاط التمثيلي في أوروبا وأمريكا

للتأليف المسرحي ومسرحة القصص على السواء، بحكم وفرة الفرق التمثيلية ودُور المسرح.

والظَّاهِرَة الأُخرى التي أثارت النُّقاد على طوفان المسرحة هي ما أَحَسُّوه من أنَّ فِرقنا المسرحية تَقْبَل القصص الممسرحة بدافعٍ تِجَاري في الغالب، وهو الحرصُ على الاستفادة المادية من شُهرة تلك القصص، وشهرة أسماء كاتبيها دون الاهتمام بالنَّاحية الفنية والإنسانية الخالصة، فبعض القصص التي مُسْرِحَتْ هذا الموسم لا يصلح إطلاقًا للمَسْرحة، مثل قصة «بين القصرين» التي لا تُعْتَبَر في ذاتها قصةً كاملة، بل جزءًا من قصة كبيرة تتكون من الثلاثية المعروفة: «بين القصرين» و«قصر الشوق» و«السكرية».

بل إنَّ الثلاثية كلها ليست قصة درامية، بل قصة استعراضية تحليلية تُصَوِّر مفاهيم شعبنا وتَطَوُّر تلك المفاهيم في الفترة الطويلة التي تمتد من ثورة ١٩١٩ حتى ثورة ١٩٥٢، وكل ذلك فضلًا عن سوء مسرحة هذه القصة، وذلك لأنَّ الأُستَاذ نجيب محفوظ في «بين القصرين» قد حَرِصَ — في دِقَّةٍ — على أن يُصَوِّر «وجهي الميدالية» في حياة شعبنا، فصوَّر على وجهٍ منهما روح النِّضال الوطني والسمو الأخلاقي والاجتماعي عند شخصية «فهمي»، طالِب الحقوق وابن «السيد أحمد عبد الجواد» بطل القصة، وقد استُشْهِد «فهمي» في إحدى مظاهرات ثورة ١٩١٩ الوطنية الخالدة، كما صوَّر اشتراك «السيد أحمد عبد الجواد» نفسه في حفر الخنادق، والتبرع للضحايا والمشاركة الإيجابية في ثورة الوطن، بينما صَوَّر على الوجه الآخر نواحي الضعف والانحلال التي لا يمكن أن يبرأ منها أيُّ مجتمَع في شخصية الابن الآخر «ياسين»، وفي شخصية السيد أحمد عبد الجواد نفسه وتكالُبه على النِّساء، وتناقُض سلوكه داخل بيته وأُسرته وخارجه، حيثُ الاستهتار في الخارج والصرامة والتزمُّت في الدَّاخل، وركَّز مَن أعدَّ المسرحية اهتمامَه على الوجه المُسِفِّ في «الميدالية»، مِمَّا شوَّه القصة وأساء إلى كاتبها نجيب محفوظ، وإن يكن الجمهور لسوء الحظ قد أقبل إقبالًا فظيعًا على هذه المسرحية؛ مما يقطع بأنه ما يزالُ جمهورنا قاصرًا لم يصل بعد إلى سن الرُّشد العقلي والأخلاقي.

وقِصَّة «قنديل أم هاشم» للأستاذ يحيى حقي قصة مرهفة، تتركز قيمتها في روعةِ ما فيها من تحليل وتصوير لمشاهد الحياة في حي السيدة زينب، بحيثُ لا يمكن مسرحتها بغير أن تبدو المسرحة هيكلًا عظيمًا عتيقًا، والصراع في القصة صِرَاع داخلي يجري في نفس «دكتور إسماعيل» الذي نشأ في حي أم هاشم وتشرَّب في طفولته معتقَدات أهل حيه الساذجة في بَرَكَة القنديل، وزيته الذي يَستخدمه أبناء الشَّعب في علاج أخطر أمراض

العيون الرَّمدية، ثم سافر إلى إنجلترا؛ حيث تعلم طِبَّ العيون وآمن بالعلم، وتبيَّن ما فيه أهل حَيِّه القديم من ضلالة، ثم عاد بعد تعليمه إلى حيه حيثُ أحسَّ بصراعٍ عنيف يجري في نفسه بين إيمانه بالعلم، وعاطفية إيمانه الديني السابق، الذي لم يكن بُدٌّ من أن يتحرك في نفسه من جديد بعد أن عاد فانغمس في نفس البيئة، وجاء مَن أَعَدَّ المسرحية فلم يَفْهَم حقيقة معنى القصة؛ ولذلك بناها على صراعٍ بالٍ بين العلم ممثَّلًا في «الدكتور إسماعيل» والشعوذة ممثلة في «حسين» حلاق الحي، مما جعل هذا الصراع يبدو كمُصَارعة الثيران، فضلًا عن أنه صراع لم يَعُدْ له وجود في شعبنا الذي عَرَفَ الطِّب والأطباء، ويُطالب كل يوم بتوفير العلاج العلمي لأمراضه.

وأمَّا قصة «في بيتنا رجل» للأستاذ إحسان عبد القدوس؛ فهي القصة الوحيدة التي تبدو مُمْكِنَةَ المسرحة؛ لأنها تقوم على الأحداث المثيرة قبل كل شيء، بحيثُ يبدو أنَّ مسرحتها أفادَتْها بنفثها الحياة في تلك الأحداث وتجسيدها على خشبة المسرح، وعلى هذا الأساس لا نرى ضيرًا في قبول فِرقنا القومية تمثيلها، وعلى أية حالٍ ففِرقتنا القومية هي الفِرقة الوحيدة التي لها لجنة قراءة مُستنيرة خبيرة، تستطيع أن تفصل في نجاح المسرحة أو فشلها وأن تقي الفِرقة أخطار الزلل.

وعلى أَيَّة حالٍ ففي اعتقادنا أنَّ النُّقاد قد كانوا على حق في دقِّ نواقيس الخطر ضد طوفان مسرحة القصص في موسمنا التمثيلي الحاضر، والأمل معقودٌ في أن تستطيع هذه الحملة إيقافَ هذا التيار الضار بحركتنا الأدبية والتمثيلية على السواء.

بين «القومي» و«العالمي»

منذ ثلاث سنوات فَزِعَ الرَّأي العام المثقَّف من الفكرة التي أَخَذَتْ تظهر داعيةً عندئذٍ إلى حلِّ مؤسسة المسرح والموسيقى، وإدماج المسارح التي كانت تُشْرِف عليها، مثل: المسرح القومي بشعبيته ومسرح الجيب، والمسرح الغنائي، ومسرح العرائس، مع ما كان يُعْرَف عندئذٍ بمسارح التليفزيون، تحت إشراف الهيئة العامَّة للإذاعة والتليفزيون والمسرح والموسيقى.

وكان معظم المثقفين المخلصين المستنيرين يرَوْن أنَّه إذا رَجَحَتْ فكرة الإدماج؛ فليكن هذا الإدماج لمسَارِح التليفزيون تحتَ إشرافِ وتوجيهِ المؤسَّسة بعد تعزيزها بمزيدٍ من الخبراء المثقفين، وباستقلالٍ ماليٍّ يضمن لها القُدرة على العمل والنمو، وكان هذا الرَّأي يستند إلى جودة ونظافة النَّشاط التنفيذي الذي تشرف عليه المؤسسة بالمقارنة مع نشاط مسارح التليفزيون، وبخَاصَّة وأنَّ المؤسسة كانت قد أَخَذَتْ تهتم بخَلْقِ وتدعيم هذا الفن الخطير، ومدِّ رِسَالته إلى المحافظات، وبالفعل سَاهمت المؤسسة عندئذٍ في خَلْق وتكوين عدة فِرق في المحافظات مثل فِرق الإسكندرية ودمياط والسويس وطنطا ودمنهور، حيث مَدَّتْها بالخبراء والمخرجين والمسرحيات، وظلت تُساندها حتى عملت فعلًا كل هذه الفِرق ولاقت نجاحًا كبيرًا.

والظاهر أنَّ إدارة مسارح التليفزيون اهتزتْ نَتِيجَةً لصيحات الخطر التي أَطْلَقَها الرَّأي العَام المثقف المخْلِص المستنير، كَمَا خَشيتْ أن تتجه فكرة الإدماج نحو تحويل هذه المسارح إلى المؤسسة، فاستماتت لكي تقدم في السنة التالية موسمًا مسرحيًّا سَلَّمَ الرأيُ العامُّ المثقفُ في فرح واغتباط بأنَّه كان يَفْضُل كثيرًا الموسمَ السابقَ في اختيار المسرحيات، وفي تجويد الأداء الدرامي ونظافته.

وفي العام الماضي تمخضت فكرة الإدماج لسُوء الحظ عن إلغاء المؤسسة، وتحويل اختصاصاتها إلى الهيئة العامَّة للتلفزيون والإذاعة والمسرح والموسيقى، حتى أصبحتْ الهيئة بتكوينها الحاضر عَاجِزَةً عن أن تَحْمِلَ كل هذه المسئوليات على النحو السَّليم الذي يمكن أن يستريح له ضمير هذه الأمة، التي بنت ما يَقْرُب من الألف مصنع، وشيَّدَت السد العالي، ولكنَّها لسوء الحظ لا تزال تجاهد في سبيل بناءِ أعزِّ وأهمِّ ما تملك، ألا وهو الإنسان والمواطن الاشتراكي الصالح المخلص المستنير.

وأكتفي مؤقتًا بأن أُدَلِّل على هذه الحقيقة بأن أُقدم بعض التأملات الواضحة في جهازٍ كانت الكثير من البوادر تُشير إلى قُدْرَتِه على أن ينهض بدور خطير في بناء الإنسان والمواطن الاشتراكي، الذي نرجو لا في القاهرة وَحْدَها، بل وفي كافة المحافظات ومُدن الرِّيف وقراه، بل ومن الممكن أن يمتد تأثيره القوي وإشعاعُهُ المضيء إلى العالم العربي كله، وقد ينهض بمهمة السفارة الثقافية إلى العالم أجمع باسم الشعب المصري، بل الشعب العربي كله.

وأُرَكِّز تأملاتي المتواضعة على أول موسم شهدناه نحن المثقفين في ظل الإدماج الذي تم بطريقة عكسية، أُدْمِجَ بواسطتها الجيدُ تحت سيطرةِ وإشرافِ الرديء، حتى أَوْشَكَ الرديء أن يطرد الجيد من حياتنا على نحو ما يقول قانون الاقتصادي الهولندي الشهير «جرتمام» عندما قال: إنه حيث تُتَدَاول عُمْلَتان لا بدَّ أن تطرد الرديئةُ الجيدةَ من السوق.

وأربأ في هذا المقال عن المقارنة بين نشاط مسرحنا العتيد ونشاط المسرح العالمي التليفزيوني في هذا الموسم الحالي منذ بدايته إلى نهايته المنتظرة، ومدى ما لقي كلٌّ مِنْهُما من رعاية وتشجيع وتدعيم، مع المقارنة بين أحقية كل منهما في الرِّعاية والتشجيع والتدعيم، وهل وُزِّعَ كل ذلك بينهما وفقًا لمدى قدرة كل منهما على تحقيق هدفنا الأسمى، وهو بناء معنوياتِ وعقولِ وأذواقِ وأخلاقياتِ شَعْبِنا على النَّحو الأسلم والأنفع والأجمل والأكثر عمقًا وإخلاصًا.

فأذكر أنَّه كان من المقرر عند المؤسسة قبل أن تَنْزِل بها الضربة القَاضِية أن يُقَدِّم مسرحنا القومي بفرقتيه عدة مسرحيات هادفة من الرَّوائع العالمية مثل «الرجل والسلاح» لبرنارد شو، على أن يُخْرِجها مخرجنا الجاد المثقف الأستاذ عبد الرحمن الزرقاني، ومسرحية «لكلٍّ حقيقته» لبيرانديللو ويخرجها الأستاذ كمال يس، ومسرحية «مدرسة الزوجات» ويخرجها الأستاذ محمد عبد العزيز، ومسرحية لشكسبير يخرجها الأستاذ كمال عيد، ومسرحية «الذباب» أو «الندم» لسارتر ويخرجها المخرج القدير سعد أردش،

و«بيرجنت» مسرحية أبسن الشعرية الضَّخمة، ثم وَقَعَ الإدماج، فلم يُقَدِّم مسْرَحُنا القومي — رغم الثروة البشرية الضخمة التي يملكها من مخرجين وممثلين — غيرَ مسرحية واحدة من كل هذه المجموعة من الروائع، وهي مسرحية «الذباب» أو «الندم».

وبالرغم من المجهود الضَّخم الذي بُذل في إخراج وأداء هذه المسرحية العاتية أبى سوءُ الطالع إلَّا أن يُوقِفَ عَرْضَها بعد أحد عشر عرضًا؛ لأنَّ بطلة هذه المسرحية — وهي الممثلة القديرة سميحة أيوب — كانت مطلوبةً لدور في مسرح الحكيم الناشئ لأداء دَوْر في مسرحية اسمها «خيال الظل»، وكأن خيال الظل أنفع وأجدى على مجتمعنا المسكين من «الندم» التي تدعو إلى الشجاعة والرجولة في تحمل مسئوليةِ ما نأتي وما ندع عن اختيارٍ حر كريم، واقتناع عقلي كامل، وترفض الندم الذي قد يظنه البعض تكفيرًا عن حماقاتٍ يأتونها راضين أو مساقين.

وبالرَّغم من فقر المسرح العالمي التليفزيوني في العناصر البشرية القادرة، سواء للتوجيه والاختيار، أو في الإخراج أو التمثيل رأيناه يُنْفِق بسخاء، بل عن بذخ في إخراج العديد من المسرحيات إخراجًا بَلَغَ أحيانًا حدَّ الفضيحة الفنية، مثل ما حدث في مسرحية «هملت» التي أَخْرَجَهَا كبير فناني ومستشاري الهيئة الأستاذ السيد بدير.

وبالرَّغم من فشل هذا الاستهلال فشلًا ذريعًا امتد نشاط هذا المسرح العالمي التليفزيوني واستفحل، بينما انكمش المسرح القومي، انطوت فرقتاه في فِرقة واحدة جَمَعَتْ في عروضها بين المسرحيات المحلية والمسرحيات العالمية، ولم تصل حصيلتُها في الموسم كله إلى أكثر من خمس مسرحيات، هي «شمس النَّهار» لتوفيق الحكيم و«سكة السلامة» لسعد الدين وهبه و«الندم» لسارتر و«طيور الحب» لعبد الله الطوخي، ثم المسرحية الأخيرة التي نرجو أن يتم عَرْضُها في هذا الموسم أيضًا وهي مسرحية «الحلم» لمحمد سالم.

وذلك بينما ستبلغ حصيلة المسرح العالمي غير المضمونة الجودة إلا في القليل النادر، على الأقل اثنتي عشرة مسرحية من بينها، ما كان يجبُ أن يُرْسَل إلى مسرح الجيب مثل «الدرس» مسرحية اللامعقول لأوجين يونسكو، ومنها ما لا يمكن عَرْضُه إلا بلُغَتِهِ الأصلية وهي الفرنسية مثل «المتحذلقات» لموليير التي لا تعرضها المسارح الفرنسية المعاصرة نفسها؛ لأنها تَسْخَر من ظاهرة لم يَعُدْ لها وجود في فرنسا ذاتها، وهي ظاهرة الحذلقة اللغوية التي انتشرت في فترة محددة انقضت منذ ما يقرب من ثلاثة قرون، وهي فترة حكم لويس الرَّابع عشر في فرنسا أيام حذلقة نساء الصالونات الأرستقراطيات.

والأدهى والأمرُّ من كل ما سَبَقَ ما ترامى إليه سمعي أخيرًا من أنَّ هناك نية مبيَّتة لَمَنْع مسرحنا القومي العتيد الراسخ القِدَم في الفن مِنْ عَرْض الرَّوائع العالمية المترجَمة في الموسم القادم؛ لكي يحتكِرَ المسرحُ العالمي التليفزيوني هذه الرَّوائع العالمية، ويُنْزِل بها ما يُريد من ويلات، بينما يقتصر المسرح القومي على تقديم المسرحيات المحلية للناشئين وغير الناشئين، وكأنَّه سيتحول هو الآخر إلى مسرح تجارب ينطبق عليه حكمة شعبنا المرة الحزينة التي تقول: «يتعلموا الزيانة في روس اليتامى.»

وأنا لا أملك — لسوء الحظ — غيرَ الصراخ ومناجاة ذوي الأمر فينا أن يكفوا عن شعبنا المسكين كل هذه الويلات، وأن يُولُوا مُشْكِلَتَنا الكبرى — وهي مشكلة بناء الإنسان المواطن الاشتراكي المخلص المستقيم — الاهتمامَ الواجب …

الصحافة ... وواجب الأمانة والاحترام نحو الجمهور

قامت بعض الصحف والمجلات بدعاية مُفرطة لمسرحية «الأحياء المجاورة» التي قَدَّمتها إحدى فرق مسرح التليفزيون للجمهور ممهورة بعبارة: «بقلم أنيس منصور.» وقالت الصحف والمجلات: إن الأستاذ أنيس منصور قد أحدث في عالم المسرح حدثًا كبيرًا بتأليفه لهذه المسرحية التي يقوم بعرضها ممثل واحد وممثلة واحدة وجهاز راديو.

واستهل الأستاذ أنيس منصور حملة الدعاية بعِدة مقالات تحدَّث فيها بإسهاب عن حيرته في اختيار اسمٍ لمولوده الجديد البِكر، وأَخَذَ يُشْعِرُنا بمَشَقَّات المخاضِ التي مَرَّ بها! ثم تمخَّضَتْ تلك الدعاية عن نتيجة عكسية؛ وذلك لأنَّها وَصَلَتْ إلى حد إثارة فضول عدد من النُّقَّاد والمثقفين أنفسهم لمشاهدة هذه المسرحية، وبخاصة وأنَّ مسرح التليفزيون قد اختار لأدائها ممثِّلَيْن كبيرَيْن لهما شعبيتهما، وهما السيدة سناء جميل والأستاذ حمدي غيث. ومن هنا أتت النكسة.

إذ اتضح لهؤلاء النقاد والمثقفين أنَّ المسرحية ليست من تأليف الأستاذ أنيس منصور، وأنه لم يُعانِ مشقة ولادتها، فهي قد وُلِدَتْ من زمن بعيد في خارج بلادنا ومُثِّلَتْ بلُغتها الأصلية على الأوبرا، ثم تناولها الأستاذ سيد بدير بعد ترجمتها بالإعداد للإذاعة، بل وتَحَمَّلَ مشقة البحث لها عن اسم جديد وهو «مَن القاتل»، وأمَّا اسمها الإنجليزي فهو «الأحياء المجاورة» الذي لم يُغَيِّر منه الأستاذ أنيس منصور شيئًا، ولا ندري سِرَّ تلك المشقة التي عاناها في البحث لها عن اسم، اللهم إِلَّا أن تكون مشقة ترجمة الاسم الإنجليزي! بل إنَّ الأُستاذ السيد بدير كان قد تحمَّل منذ أكثر من عشرين عامًا مشقةَ ترجمة هذا الاسم، بفرض وجود تلك المشقة!

وبالرَّغم من تبين النقاد لكل هذه الحقائق المفزعة إلَّا أنهم ظلوا فترةً طويلة يكتفون بالتلميح إليها بدلًا من التصريح والنقد المباشر، وهذه ظاهرة غريبة يجبُ أن نبحث عن أسرارها، وأقَلُّ ما توصف به التخاذلُ في أداء رسالة الصحافة كاملةً، وفي مُقدمة تلك الرسالة عدم كتمان الحقيقة عن الجمهور ولو كانت مُحْرِقة.

المسرحية والرقابة

وأنا بعد ذلك لا أدري كيف أباحت الرِّقابة على الأعمال الفنية مثلَ هذه المسرحية التي تَسْخَر، بل تجرح وتُمَرِّغ في الوحل فلسفة حياتنا الجديدة، وتؤذي إيذاء شديدًا حِسَّنا الأخلاقي والاجتماعي؛ وذلك لأنها ليست مسرحية بوليسية تافهة فحسب، بل هي أيضًا مسرحية هجائية مفزعة لطائفة المدافعين عن حقوق العمال مُمَثَّلين في شخصيةٍ بَطَلُها الذي جَعَله الأستاذ أنيس منصور عضوًا في مجلس إدارة مصنعٍ ممثِّلًا لمصالح العمال.

فهذا الممثل يبدو لنا في المسرحية غيرَ مؤمن برسالته، بل ومُسْتَخِفًّا بها، فضلًا عن أنَّ ما استطاع أن يحصل عليه من مزايا العُمال لا نلبث أن نتبين من المسرحية أنه لم يَحْصُل عليه بفضل مجهوده الخاص أو قوَّة دِفَاعه عن الطَّائفة التي يُمَثِّلُها وإيمانه برسالته، بل حصل عليه؛ لأنَّ مُدير المصنع ومالِك سلطة الإعطاء أو الحرمان الفعلية كان قد نجح في اتخاذ زوجته عشيقة له، حتى مَلَّها وانصرف عنها إلى غيرها، فثارت كبرياؤها المجروحة وانتقمت منه بقتله، غير أنَّ الشبهة حامت حول زوجها بدعوى أنَّه كان خصمًا للمدير بحكم وَضْعه كممثل للعمال في مجلس الإدارة، ولكن الزَّوجة بعد ليلةٍ حافلة بالقلق والانزعاج نتيجة ما يُذيعه الراديو من بحث عن القاتل تنتهي بالاعتراف لزوجها بكل ما حدث، وفي هذه اللحظة يظهر التجديد الضخم الفج المثير لكل شعور إنساني سليم، وأكبر الظن أنَّه التجديد الأساسي الذي أدخله الأستاذ أنيس منصور على المسرحية الإنجليزية؛ إذ نراه يجعل الزوج يرفع ذراعيه في حركة شبه راقصة؛ ليقول لزوجته عندما أخبَرَتْه كيف أن المدير قد أسكرها بالخمر فاستسلمت له، فيرد هذا الزوج المُخْزَى يقول: «وعندئذٍ وَصَلْتِ إلى مرحلة انعدام الوزن!» ولعلَّ الأستاذ أنيس منصور قد ظنَّ أن في مثل هذا القول الرخو السمج نكتةً لطيفةً استمَدَّها من غزاة الفضاء!

فلمصلحة مَن يقدَّم لجمهورنا مثل هذه المسرحية التي تسخر بشكل مخزٍ جارح من فلسفة حياتنا كلها، ومن رجولتنا، ومن إنسانيتنا، ومن المرأة التي هي أُمُّنَا وأختنا

وزوجتنا وشريكتنا في معركة الحياة، وليس الاعتبار الأخلاقي هو وحده الذي أفزعني في هذه المسرحية، بل ما ينطق به حوارها كله من استهتار «وزروطة» وتَنَدُّر في غير محله وتظَرُّفٍ بالِغِ السماجة.

والشيء الخطير في مثل هذا الوضع هو أنَّ ناقدًا مثلي، لا يستطيع أن يَمْنَع عن جمهورنا أَذَى مثل هذه المسرحية، وإنَّما يجبُ أن يَنْهَضَ بهذا العمل الإنساني الضروري لجنةُ قراءة أو ما كانوا يُسَمُّونَه في إدارة التليفزيون بوحدة النصوص، ثم جاء السيد عبد الرحيم سرور، رقيب المصنفات الفنية فألغاها ليستقل هو بالعبء كله، وها نحن نَشْهَد كل يوم ما يَقْطَعُ بعَجْز رِقَابَتِه عن أداء مهمتها، وإنني أهيب بالسيد وزير الثقافة والإرشاد القومي أن يتدارك هذا الوضع الضار، كما أهيب بإخواني من رجال القلم الشرفاء أَلَّا يتهاونوا في واجبهم المقدس نحو شعبنا وثورتنا وأدبنا، وفنوننا التي يجب أن تقوم على تدعيم هذه الثورة وحمايتها، لا على التحايل والتمويه لطعنها من الخلف وتقويض أسسها المعنوية.

المسرح القومي وحافظ أمين

عدتُ من الخارج في أول أغسطس، فعلمتُ أنَّ المسرح القومي قد قَدَّمَ أخيرًا ثلاث مَسرحيات قصيرة للأديب حافظ أحمد أمين فسُرِرْتُ لهذا، وقالت الصحف والمجلات: إنَّ الأستاذ يستحق أن تَصِلَه فِرْقَتنا القومية بالجمهور؛ لأنَّ لديه ما يقوله وما يستحق أن يُقال، وقد اختار لقوله القالب الدِّرَامي، وبالفِعل كانت لجنتنا قد أَقَرَّت عدة مسرحيات من تأليفه مثل «القضية نمرة ٧» و«المدير الجديد» و«كلام جرايد» وعدد آخر غيرها، ولكن لسوء الحظ لم تَقُم الفِرقة بتقديم أي منها.

ثم أُتيحت لي الفرصة في رأس البر أن أشهد المسرحيات الثلاث التي قَدَّمَتْها الفرقة لهذا الكاتب في شهر يوليو أثناء غيابي في الخارج، ولكني رأيتُ فِرْقَتَنا تُقَدِّم هذه المسرحيات القصيرة الثلاث من إعداد حافظ أمين لا من تأليفه، وهي مسرحيات جيدة تحمل كل منها فكرة أصيلة؛ تحسن تجسيدها في صورة درامية مُتْقَنة.

وأولاها مسرحية «الضحية»، وهي مُعَدَّة عن قصة «جي دي موباسان» الشهيرة «كتلة الشحم»، وكتلة الشحم غانية يَحُثُّها مواطنوها البرجوازيون لكي تُقَدِّم جسدها لضابط ألماني في الحرب السبعينية كشرط لأنْ يُعطيهم جوازَ المرور إلى مدينة الهافر، حيثُ كانت لهم مصالح مادية ضخمة، ولكن الغانية ترفض شَرْط الضابط الألماني وضَغْط مواطنيها البرجوازيين، وهذه الفكرة أصيلة يشترك فيها موباسان مع خاله كاتب فرنسا الأكبر فلوبير الذي كان يُعَرِّف البورجوازيَّ بأنَّه مَنْ يُفكر بحقارة، والمسرحية الثانية واسمها «سور العشاق» تُجَسِّد فكرةَ أنَّ المنع إغراءٌ، فرُبَّما تتظاهر أسرتان بالعداوة لكي توثقا رابطةَ الحب بين ابن أحدهما وبنت الآخر، والمسرحية الثالثة وهي «تعدد الأزواج» تجسد فكرة عميقة في فلسفة القوانين، وهي أنَّ القوانين إنما تُعَبِّر عن واقع المجتمع، فإذا تَغَيَّر

هذا الواقع لا بدَّ أن تتغير تلك القوانين، وبالفعل نرى رجلين وامرأة تتحطم بهم سفينة على جزيرة مهجورة، فتنبت لدى الرجل الآخر فكرة مُطَالَبة زميله بقبول مبدأ تعدد الأزواج إذا رَضِيَت الزَّوجة، وهي فكرة لم تتحقق في المسرحية طبعًا، كما أنها تبدو لنا شاذة، ولكنها مع ذلك تُعْتَبَر تصويرًا كاريكاتيريًّا عميقًا للفكرة الفلسفية التي ذَكَرْتُها.

لقد ارتحتُ إذن لمشاهدة هذه المسرحيات الصغيرة الثلاث التي أَعَدَّها كاتبنا الموهوب حافظ أمين، وبخاصَّة وأنَّ الممثلين قد أجادوا التمثيل في حدود أدوارهم الصغيرة بطبيعتها، ونجحوا في إيضاح الأفكار التي تُجَسِّدها المسرحيات الثلاث، ولكني خرجتُ مع ذلك من قاعة المسرح المتواضع برأس البر وأنا أتساءلُ: لماذا فَضَّلَت الفرقة القومية البدءَ في تقديم حافظ أمين للجمهور بهذه المسرحيات المُعَدَّة، ولم تبدأ بتقديمه في مسرحيات من تأليفه، مع أنَّ لديها رصيدًا من هذه المسرحيات التي أَجَزْناها في لجنة القراءة.

وأنا أُلِحُّ في هذا السؤال وسأظلُّ أُلِحُّ حتى أجد جوابًا مقنعًا؛ لأنني مؤمنٌ بأنَّ حافظ أمين يستحق أن نُعَبِّد أمامه الطريق؛ لأن لديه ما يقوله، وأنا أُقَدِّر مشقة البدء في الحياة الثقافية والفكرية والأدبية في بلادنا، وقد مَرَرْتُ بنفس التجربة في مطلع حياتي، ولا زلتُ أَذْكُرُ بالفضل وسأظل أَذْكُرُ اليدَ الكريمة التي مدها إليَّ أستاذي الراحل الدكتور أحمد أمين عندما تفضل بوصلي بالجمهور لأوَّل مرة على صفحات مجلة «الثقافة» التي كان يرأس تحريرها في لجنة التأليف والترجمة والنشر، وذلك بعد أن اقتنع بضميره العادل أنَّ لديَّ ما يستحق أن يُقال للجمهور.

والآن هل ترانا نحنُ الجيلَ اللاحقَ نستطيعُ أن نمد مثل هذه اليد الكريمة للجيل الذي يلينا ما دُمْنَا قد آمَنَّا بأنَّ هُناك كاتبًا يَسْتَحِقُّ أن نُعَبِّد أمامه السبيل، وبخاصة إذا أُتيحت لنا هذه الفرصة النبيلة التي تُمَكِّننا من أن نَقْفُوَ أَثَرَ سلفنا الصالح الكريم العادل في شخص ابن أستاذنا الراحل الدكتور أحمد أمين طيَّب الله ثراه، وهذا الابن هو حافظ أحمد أمين الذي أطالب في عنادٍ وإصرارٍ بأن يُقدمه مسرحنا القومي إلى الجمهور في مسرحياته التي أَلَّفَها وأجازَتْها لجنة القراءة، وهي في رأيي لا تقل جودةً عن المسرحيات المُعَدَّة التي سُرِرْتُ برؤية الفِرقة القومية تُقَدِّمُها له.

المسرح الكوميدي وتراث روض الفرج

لا مِرَاء في أنَّ المسرح الكوميدي أَجْدَر الفنون المسرحية في بلادنا باليقظة والاهتمام لأسباب كثيرة: مِنْهَا أنَّ فن الكوميديا منذ نَشأته الأولى عند اليونان القدماء؛ حتى يومنا هذا كان ولا يزالُ أَلْصَق فنون المسرح بواقع الحياة السياسية والاجتماعية والأخلاقية؛ فقد كان مَصْدَرُه — ولا يزال — ما في واقع الحياة من عيوبٍ وفساد وانحراف عن مُثُل المجتمع وتقاليده السليمة وأخلاقياته المعقدة، وهو في ذلك يختلف عن الفنِّ التراجيدي والفن الدرامي الحديث اللذين استقيا من كافة المنابع كالأساطير والتاريخ البعيد وغيرهما، بحيث يمكن القول: إنَّ هذا الفن قد ظلَّ بطبيعته منذ نشأته حتى اليوم الفنَّ الواقعي الصميم، ولا غرابة في ذلك، فسلاح الضحك والسُّخرية قد كان ولا يزال أمضى سلاحٍ في مُحاربة الفساد والانحلال، وعامَّة الناس يرهبون ضَحِكَ الغير وسخريتهم أكثر مما يرهبون الآلام والمحن، مما يجعل من الفن الكوميدي سلاحًا اجتماعيًّا ماضيًا وجزاءًا صارمًا يُوقِعُه المجتمع على الخارجين عن مُثُلِهِ وتقاليده السليمة.

ومنها أنَّ جميع الشعوب شديدة الإقبال على هذا الفن الذي يجد فيه المكروبون تنفيسًا عن كربهم، كما يجد فيه السُّعداء المحظوظون متعةً وتسلية ومزيدًا من الترويح؛ ولهذا لا يجوز أن نُدْهَش إذا رأينا هذا الفن يَلْقَى رواجًا كبيرًا في عالمنا العربي عامَّة وجمهوريتنا خاصَّة مُنذ أن عرفنا فن المسرح حتى يومنا هذا …

وبسبب نجاح هذا الفن يلوح أنَّه الفن المسرحي الذي استطاع على الأخص أن يكون له تقاليد وأساليب في بلادنا، ولكنَّها لسوء الحظ ليست خير التقاليد والأساليب، وأخشى أن أقول أنها تقاليد وأساليب ضارَّة فتَّاكة أكثر منها نافِعَة فَعَّالة، وذلك بحكم أنها تكَوَّنَتْ في عصور التخلف الثقافي والإنساني العام وبين جمهورٍ كان مجنيًّا عليه، وقد قَضَتْ عليه

الظروف السيئة بالجهل والتخلف وصفاقة الذوق، والكبار منَّا في السن يذكرون — بلا ريب — مسارِحَ روض الفرج القديمة الهزلية، وجمهورنا الجاهل المتخلف ذوقًا وإنسانية.

ومع كل ذلك يسوؤني أن ألاحظ أنَّنا لم نستطع حتى اليوم التخلص من تلك التقاليد والأساليب، وأخشى ألا نكون قد بَذَلْنَا أيَّ جهد صادق يهدينا إلى هذا التخلص، ولا ريبَ أنَّ السيد الدكتور عبد القادر حاتم قد أَحَسَّ — بصفته المسئول الأوَّل عن حياتنا الثقافية والفنية — بهذه الحقيقة المرة عندما التقيت به ذات يوم، فشكا لي هو نفسه مما لاحظه من إسفاف في بعض المسرحيات التي كانت تُقَدِّمها فِرقة الكوميديا نصًّا وأداء، وطلب إليَّ أن أشترك في لجنتها الفنية على أمل أن أستطيع عمل شيء نَقِي به جمهورنا هذا الأذى، واستجبت لرغبة سيادته ولكنني لسوء الحظ لم ألبث أن تبينت عجزي عن مقاومة تيار هذا الإسفاف العارم لأسباب كثيرة أكتفي بالإشارة فيها إلى عدم تحديد الاختصاصات، وتصارُع المصالح، وانعدام الهدف والرَّغبة في التخطيط السليم، فضلًا عن العلة الكبرى وهي رواسب الماضي وامتداداته عند الكثير من المؤلفين السيئ الظن بالجمهور وعند المخرجين والممثلين، بل والمشرفين أيضًا، حتى دبَّ اليأس في نفسي وأحسسْتُ أنني أخوض معركة دون كيشوتيه بغير سلاح، فعدتُ لأزرع حديقتي كما فعل كنديد فولتير من قبل قانعًا من الغنيمة بالإياب.

فكم من مسرحية قُدِّمَتْ لفرقتنا البائسة بعد تغيير اسمها القديم والتمويه بجدتها، مع أنها من تراث روض الفرج العتيد، أو على الأكثر من تراث نجيب الريحاني أو الكسار أو عزيز عيد، وكم من مرة وُضِعَتْ بين يدي مسرحيةٌ مع همسة مؤذية في أذني تطلب الموافقة عليها؛ لأنَّ صاحبها كتبها خصيصًا لأحد نجوم الهزل مثل فؤاد المهندس أو محمد عوض أو أمين الهنيدي، على نحو ما كان يفعل الريحاني والكسار منذ أكثر من ثُلث قرن عندما كان كل منهم يُمْلِي على المؤلفين شخصية نمطية تحجر في أداء دورها، مثل شخصية كشكش بك عمدة كفر البلاص، الذي كان عندئذٍ يبيع القطن بالمال الوفير الذي يتأبطه لينفقه في سفاهة على غانيات عماد الدين آنذاك، وشخصية عم عثمان النوبي بربري مصر الوحيد الذي كان الكسار يتقمصه ويكشف كَبَوَّابٍ سوءات أولاد الذوات المنحلين الذين يسكنون العمارة ويحولون شققها إلى مواخير وخمارات.

وليس بعد ذلك دليلٌ على ضحالة مثل هؤلاء الممثلين وجمودهم وتحجرهم في هذه الشخصيات النمطية المكررة، وكذلك يفعل نجوم الكوميديا في عصرنا الحاضر، بل ويُقلدهم آخرون تقليد القردة، ولا زلت أَذْكُر كيف أَقْحَمَ المخرج روبير صايغ وأحد الممثلين

الشبان لازمة استنشاق النشوق في مَسْرَحِيَّة لم أعثر فيها قط على هذه «التقليعة» عندما قرأت نَصَّهَا، ولكنني لم ألبث أن تبينت أن هذه التقليعة إنما أخذها المخرج والممثل عن أمين الهنيدي في دور الدرويش في مسرحية «حلمك يا شيخ علَّام» لأنيس منصور، وكانت هذه المسرحية المفترى عليها تحمل في الأصل عنوان: «معقولة دي»، وإذا بي أشاهدها على المسرح باسم «الدنيا حظوظ»، وقد مسخها المخرج والممثلون مسخًا مُخزيًا جَعَلَ من مأمور الضرائب الذي كان في النص شخصية شريفة نزيهة نصَّابًا مُدَلِّسًا في سبيل الفوز بابنة أحد الممولين، وبالطبع تحايلت الفرقة لكي تفلت من مشاهدة اللجنة الفنية للبروفة النهائية لهذه المسرحية خوفًا من الاعتراض على مسخها على هذا النحو، وزعموا أنَّ السبب في ذلك كان حلول الصيف وتفرق أعضاء اللجنة، وهذا عُذْر أقبح من الذنب، فقد كان لدى الفرقة عناويننا جميعًا.

ومن أقبح الأساليب التي ورِثها نجوم الكوميديا عن روض الفرج محاولة كل نجم باستمرارٍ أن يُضْحِك الجمهور من شخصه لا من مواقف المسرحية وحوارها، وهذا أقبح أسلوب، بل على الأصح أقبح آفة يمكن أن يَنْكَبَّ بها فن التمثيل الكوميدي كله، وهي السر فيما يُقحمه هؤلاء النجوم على المسرحيات من حركات وأقوال ومواقف التماسًا للتأثير الرَّخيص في الجمهور، وإضحاكه من أشخاصهم المبجلة بدلًا من التزام الدور والقناعة به.

والحجة التي تَتَرَدَّد عن نقص النصوص الكوميدية الجيدة حجة مردودة، وأنا أؤكد عن خبرة أنَّها ليست إلَّا ستارًا لتغطية سوء الاختيار الذي يحدث أو يملى على الفرقة ورفض كوميديات أكثر جودةً وأقوم سبيلًا، وأنا فوق ذلك لا أدري لماذا نَحْرِم مسرحنا الكوميدي من تقديم بعض المسرحيات الكوميدية المترجمة التي تُعالج عيوبًا إنسانية مشتركة، وبخاصة عندما ترتفع الأصوات بعدم وجود نصوص مؤلَّفة جيدة، وأكبر الظن أنَّ سبب كل هذه «اللخبطة» هو عدم وجود إدارة قوية تخطط للمسرح على نحو ما أَنْشَأَتْ مؤسسة السينما إدارةَ للتخطيط، بالرَّغم من أنَّ مؤسسة السينما تضم شركات للإنتاج لكل منها قدر كبير من الاستقلال المالي والإداري، في حين أن مسارحنا كلها «سلطة» بعضها على بعض …

وإذا كانت إحصائيات الشباك تشهد بنجاحِ المسرح الكوميدي في جذب الجمهور وتحقيق أرباح، فأنا لا أعتبر ذلك مقياسًا للنجاح، وأكبر الظن أنه نوع من القصور الذاتي، بل وأخشى أن أقول: إنه دليل الانحطاط لا الجودة والرقي؛ لأن جمهورنا لسوء الحظ لا يزال مجنيًّا عليه في هذا الميدان بالذات.

مسرحيَّات مصرية

«خيال الظل» بين الفن والصناعة

عبَّر الشاعر الفرنسي الكبير جان راسين عن الكلاسيكية المتينة في المسرح عندما قال: إنَّ الفن هو أن تَصْنَع شيئًا من لا شيء ... وكان يقصد بذلك الدعوة إلى وحدة الحدث الدرامي وبساطته المادية، على نحو يُتيح للفنان تعمق الغوص في النَّفس البشرية واستخلاص الأبعاد التي ترسم الشخصيات الدرامية وتنجح في إيهامنا بحقيقة الواقع الإنساني الفعلي أو الممكن؛ ولذلك لم يكن عبثًا أن يُطالب الكلاسيكيون الأُصَلَاء بقيام المسرحية الدرامية على نحو يُظْهِرُنا على حقائق النفس البشرية العميقة، وما يتصارع في داخلها للسيطرة على سلوك تلك الشخصيات وتوجيهه.

ثم أعلن الرومانسيون في القرن التاسع عشر الميلادي ثورتهم العاتية على الكلاسيكية ومفاهيمها ومبادئها الفنية الدقيقة المحكَمة، ومنذ تلك الثورة انفتح الباب على مصراعيه أمام الاجتهادات المذهبية والفردية في الأدب الدرامي كله؛ حتى انتهينا إلى مسرح بريخت الملحمي، الذي نَسَفَ الأساسَ العامَّ للفن المسرحي بإحلال فكرة الإيهام والإقناع العقلي محلَّ التأثير الوجداني، عن طريق المشارَكة والاندماج بين الجمهور والممثلين على أساسٍ من قوَّة الإيهام للواقع، بل وجاء أنصار اللامعقول ليُشَوِّهُوا معالم المسرح كله، زَاعِمينَ أَنَّ من واجب هذا الفن — نزولًا على التطور المحزن الذي نزل بالبشر — أن يُقَدِّم للناس صورًا مُفَكَّكة غير مفهومة ولا قابلة للفهم، كمرآة للحياة التي يَحْيَوْنَها اليوم فعلًا.

ولكن هذه الموجة اليائسة المتمردة على الحياة والمنطق لم تلبث أن أَخَذَتْ في التقلص والانقشاع، بدليل ما نراه من مراحل التطور الأخير لأَنْبَهِ أنصار اللامعقول شأنًا وأغزرهم إنتاجًا، وهو يوجين يونسكو؛ إذ نراه ينتقل من اللامعقول إلى ما يمكن أن نُسميه بالرمزية التعبيرية، والتي تُحَاول داخل الإطار الفني والعقلي الضروريَّيْن لهذا الفن أن تُجَسِّد بعض حقائق حياتنا الإنسانية المعاصرة السيئة عن طريق الرمز الشفاف الذي يوحي في

وضوح بهذه الحقائق، بل ويُعَبِّر أيضًا عن إحساس البشر نحوها، وهو إحساس يَغْلُب عليه الحزن والتشاؤم.

ومع ذلك؛ فإنَّ الثورة التي شَنَّها الرُّومانسيون على الكلاسيكية قد فَتَحَتْ أبوابًا أُخرى في هذا الفن لستُ أدري متى سنأخذ في إيصالها والعدول عنها هي الأخرى، ومِنْ بين تلك الثغرات تعقيد أحداث المسرحية تعقيدًا مُسرفًا يحجبُ الرؤية الذهنية والانفعال الوجداني أو يكاد؛ لأنَّه يُلْقِي بالمشاهد في أحراش درامية حالكة، قد تشهد ببراعة كاتبها ومهارته المعتَمِدة على الخيال في صناعة هذا الفن على نحو ما حدث في المليودراما ومسرح الجراند جينيول وما يُشبهها، وهو الجانب الذي يُقابل النوع البوليسي في فن القصة، وفي هذا ما يَخْرج بالأدب الدرامي من مجال الفن الصحيح إلى مجال الصناعة الدرامية، فالصِّناعة تبني عشرات المداخن في المصنع الواحد، أمَّا الفن فيكتفي بمئذنة أو مئذنتين أو برجين في المسجد أو الكنيسة اللذين يُعْتَبَر الفن وجماله وجاذبيته من مُقَوِّماتها الأساسية التي تفتح القلوب والعقول لنداء السماء وخشية الرب.

ولقد ظلَّ صديقنا رشاد رشدي يدعو إلى الاهتمام بالشكل والتركيز عليه إلى حدِّ التضحية بالمضمون في سبيل هذا الشكل، حتى قَدَّمَ لنا أخيرًا مسرحيةً أحسبها أقرب إلى الصناعة البارعة منها إلى الفن الإنساني الشفاف، وتلك هي مسرحية «خيال الظل» التي خُيِّل إليَّ وأنا أشهدها — رغم تمتعي بالقدرة على الرؤية بالبصر والبصيرة — أنَّه قد قادني إلى أحراش مُلتفة لم أتبين فيها الطريق الرئيسي من تفريعاته، أو على الأصح الطرق الموازية له، ومع ذلك يُحَاول المؤلف — بقدرة قادر — أن يجعلها تلتقي، وهي حتى بفرض نجاحه في التقاء بعضها بالبعض الآخر لم تُضِف شيئًا إلى فكرة المسرحية الأساسية، وهي ما في الحياة من عيوب وفساد وانحراف عن مُثُل المجتمع وتقاليده السليمة.

وأنا أعلم أنَّ هذه الفكرة ليست جديدة على المسرح، وأنَّ الكاتب الفرنسي المعاصر جان أنوي قد عالجها في أزمة بسيطة مُوحَّدة علاجًا مُوحيًا رائعًا في مسرحية «مُسَافر بلا متاع» المترجمة إلى العربية، والتي تعرض مأساة جندي أُصيب في الحرب إصابة أَفْقَدَتْه الذاكرة، فنسي الماضي وارتباطاته ومسئولياته، وأخذ يقطع ما تبقي من شوط الحياة خفيفًا أي: بلا متاع من الذكريات التي تُثْقِل المسافر، وتكشف بوادر العلاج عن إمكان استرداده لذاكرته، وإذا به يُحِسُّ بالمتاع يُثقله من جديد ففرَّ من هذا العلاج وفضَّلَ أن يُواصل شوط الحياة مُتحررًا من عبء ذكريات الماضي تَحَرُّر المسافر من المتاع.

وهذا المتاع — أي ذكريات الماضي — هو الذي سماه رشاد «بخيال الظل»، أي: الظل الذي يُلقيه على حياة الناس فيثقلها ويُعمي سبيلها ويُرهق مَلَكات أصحابها، وقد كان رشاد رشدي يستطيع أنْ يُعَالج هذه القضية في حدود الأزمة التي اعترضت وكيل النيابة عادل الذي كان قد تزوج بعد حبٍّ عميق الفتاةَ عائدة، وكان عندئذٍ يتمتع بحاسة مرهفة يشم بها الحقيقة في تحقيقاته ويضع يده عليها، ثم ساورته الشكوك حول علاقتها بشاب هو حسن فوزي، فطلقها ومنذ ذلك الحين أخذ يُحس بحاسةٍ تزايله، إمَّا على أثر الصدمة التي نزلت به، وإمَّا على أثر زواج عايدة الذي ظلَّ يُلاحقه ويرهقه، حتى الْتقى بسيدة شابة تُشْبهها تمام الشبه، هي سلوى أرملة المستشار السابق الألفي بك، الذي حام الشك حول موته، ونُدِبَ عادل للتحقيق في ذلك.

وظل عادل يتأرجح في هذا التحقيق بين الكشف عن حقيقة موت الألفي، وعن قاتله في حالة ثبوت جريمة القتل، وبين الكشف عن حقيقة سلوى وشَبهها بزوجته السابقة عائدة، وظلت سلوى الماهرة تنقلنا مع عادل بين الحلم الذي يُخاطب فيه عايدة ويسترجع ذكريات حياته معها، وبين الواقع الذي يحقق فيه قضية الألفي بك دون أن نرسو إلى بَرٍّ في كلا التحقيقين.

وكان هذا الخط وحده كافيًا لأن يخلق رشاد فنًّا، ولكنه فَضَّل الصناعة على الفن، فراح يُدْخل في المسرحية خطوطًا متوازية حينًا ومُنْفَرجة حينًا آخر عند هذا الخط الرئيسي، مثل علاقة الفنان الريفي «زوال» الذي فَقَدَ صَوْته كمُغَنٍّ عندما اكتشف ليلة زواجه بالفتاة الريفية التي كانت تعمل في قصر الألفي بك واسمها هدية، عندما اكتشف أنها لم تكن بِكرًا، فأُصيبَ بنوعٍ من الهوس الذي اتخذ مظاهر رمزية غير شفافة مثل تحطيم العرائس وإلباس هدية عدة أثواب بعضها فوق بعض ليستر عرضها، وهذا خط أو موضوع آخر كان من الممكن تعميقه بأسلوب يُغَاير الأسلوب الذي عولجت به مأساة عادل، ولا يَقْنع المؤلف بكل هذا الحشد من العلاقات التي جعلت من المسرحية أحراشًا تحجب الرؤية، بل يُضِيفُ إليها خطاً ثالثًا مشابهًا بعض الشبه لا كله، وهو خط الفتاة الأرستقراطية الرُّومانسية المدللة «لُونا» وذكرياتها الحزينة التي تُلاحقها، فضلًا عن الشخصيات الأخرى التي لا دَوْر لها في المسرحية مثل أُخت الألفي بك وزوجها.

وفي النهاية؛ لا أريد أن أغمط المخرج والممثل القدير كمال يس هو والمجموعة الممتازة من الممثلين الذين أَدَّوْا هذه المسرحية حَقَّهم من الإعجاب والثناء، رغم ملاحظتي الأساسية على المسرحية كلها؛ من حيث غلبة الصنعة فيها على الفن الإنساني السليم.

تلميذي المشاكس

الناس اللي تحت

جَمَعْتُ «القبيلة» وذهبتُ مساء يوم الجمعة الماضي لمشاهدة مسرحية «الناس اللي تحت» بمسرح الأزبكية، واختارت لنا إدارة فرقة المسرح الحر ما يسمونه بنوارًا ممتازًا، وهو بنوار يقع إلى جانب خشبة المسرح مباشرة، وقد عانيت مشقة كبيرة حتى أتمكن من مشاهدة التمثيل والممثلين، مما أقنعني بوجاهة ما يُطالب به زميلنا الأستاذ أحمد حمروش، في لجنة المسرح بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون، من ضرورة اعتماد مبلغ كبير من المال لإدخال تعديلات وإصلاحات أساسية على مسرح الأزبكية؛ حتى يصبح أَحْسَنَ استعدادًا مما هو الآن، وحتى يمكن أن يُصْبِحَ جديرًا بفرقتنا المصرية الرَّسمية وغيرها من الفِرق الجدية الرفيعة المستوى، من أمثال فرقة المسرح الحر، وحتى يستطيع من يئول إليه «بنوار ممتاز» مثلي أن يَشْهَد التمثيل والممثلين على قَدَمِ المساواة هو وأولاده.

الكوميديا الهادفة

وأترك مسرح الأزبكية وبنواره الممتاز لأتحدث عن المسرحية في ذاتها، تلك المسرحية التي احتشد لمشاهدتها جمهور غفير امتلأت به جميع مقاعد المسرح من أسفله إلى أعلاه، ومن شَرْقه إلى غَرْبه، بل وعاد عدد كبير منه لعدم وجود أماكن.

والمسرحية من النوع الذي يَصِحُّ أن نُسَمِّيه بالكوميديا الهادفة، فهي تثير الضحك، والظاهر أنَّ جمهورنا الآن في حاجة أشد إلى الضحك والتسلية بعد أيام التوتر العصبي

الشديد التي عاشها خلال العدوان الخسيس، وإن يكن جمهورنا قد كان دائمًا يُقْبِل على التمثيل الفكاهي.

والإضحاك في هذه المسرحية غَيْر مقصود لذاته، بل له هدف، فهو سخرية من بعض النقائص النفسية والاجتماعية التي كانت سائدة في بلادنا، والتي لا تزال بقاياها قائمة حتى الآن تُصَارع القيم الجديدة في الحياة؛ ولذلك وَصَفْتها بأنها كوميديا هادفة، بل وأستطيع أن أقول: إنها كوميديا ذات رسالة piéce à thése، فهي تُريد أن تدلِّل على أنَّ مصرَ الجديدة — أي مصر ما بعد الثورة — خيرٌ من مصر القديمة — أي ما قبل الثورة.

وإذا كان نقادُ المسرح في العالَم أَجْمَعَ ينقدون بشدة كل هذا النوع من المسرحيات ذات الرسالة، فإن هذه المسرحية قد حَمَلَتْني على أن أعاود النظر في هذا الرأي؛ وذلك لأنَّ «الرسالة» لم تُصِب المسرحيةَ بشيء من الإملال ولا من ضَعْف الحركة، كما أَنَّها لم تَقْلِب المسرحَ إلى منبر خطابة، ولربما كان ذلك؛ لأنَّ الرسالة لم تَعْرضها مسرحية جادة أو دراما، بل عرضتها كوميديا خفيفة، واستخدمت في عرضها وسائل الكوميديا، وكم كان جميلًا وشائقًا أن نرى إحدى شخصيات هذه المسرحية تُعَبِّر عن جمود مصر القديمة وعدم مسايرتها لخطى الزمن بتلك الحركة المعبرة التي اختتمت بها المسرحية، حركة رَجُلٍ واقفٍ في مكانه رافعًا يديه إلى السماء وهو يُحَرِّك رجليه في حركة «محلَّك سر» المعروفة. وبالرغم من أنه كان يوجه القول في نفس الوقت إلى الجمهور لِيُعْلِن تغيُّر مصر الجديدة عن مصر القديمة، فإنَّ حركة «محلك سر» أشاعَتْ في الجو روحًا خفيفة لم يَشْعُر معها أحد بأي افتعال في أقوال الممثل الموجَّهَة إلى الجمهور.

نعمان المشاكس

ولقد فَرِحْتُ أكبر الفرح لهذا النَّجاح الشعبي الكبير الذي لاقاه مؤلف المسرحية الأستاذ نُعمان عاشور، ورأيتُ في هذا النجاح أكبرَ تعزية عَمَّا كنتُ أعرفه عن نعمان من مُشاكَسةٍ يومَ أن كان طالبًا بكلية الآداب، وكان من حسن حظي أو من سوئه أن أكون من بين أساتذته، فقد كان لا يَمَلُّ المشاكسة، وكنت أسميه «الغلباوي»، وها هي هذه المشاكَسة وتلك «الغَلَبَة» تَجِدُ لها متنفسًا نافعًا على خشبة المسرح، فنعمان بطبعه «كوميكي» ذرب اللسان، وهو أقدر ما يكون على فن الكوميديا والحوار الكوميدي، كما أنه — فيما يبدو — كثير الاندماج بالشعب ولغته وعاداته، كما أنَّه فنان بوهيمي الطبع، وفي شخصية الأستاذ عزَّت أحد «الناس اللي تحت» ملامح كثيرة من نعمان نفسه.

التمثيل والإخراج

لقد كان في هذه المسرحية من المواقف والنكات والنقائص النَّفسية والاجتماعية ما يكفي لإثارة الضحك والترفيه مع تحقيق الأهداف التي قَصَدَ إليها المؤلف، ولكن يُخَيَّل إليَّ أن المخرج لم يكتَفِ بكل ذلك، فقصد إلى بعض المبالغة في بعض المواقف لإثارة الضحك الصاخب، وذلك مثل حركات «المغص» لدى الشيخ مرزوق، ومثل المبالغة في ماكياج كاتب المحامي ووقفته الطويلة المسرفة في مغازلة الخادمة بعد أن أوصدت بينه وبينها الباب، والجمهور ينتظر حتى يدير إليه وجهه، ويتابع السير بأحداث المسرحية التي أصابها — خلال تلك اللحظات — ركود لم يكن له مبرر، بل كان مملًّا.

وأهمُّ من كل ذلك الطريقة التي مُثِّلَتْ بها شخصية الخادمة منيرة؛ لأنها بَدَتْ لعوبًا مستهترة في حركاتها أكثر مما ينبغي، وذلك في الوقت الذي جعلها المؤلف واحدة من أفراد الشعب العادي الذي يُفَضِّله على السادة القدماء، واتخذ منها رمزًا لمصر الجديدة الجادة.

الشخصيات البارزة

على أنَّ هذه المآخذ لا تمنعني من إبداء سروري وإعجابي بتمثيل هذه المسرحية، وخاصة بشخصيتين منها هما شخصيتا «الست بهيجة» والأستاذ رجائي.

أما الست بهيجة فسيدة ثرية حريصة من النوع الذي يسميه شعبنا «الست القوية»، وقد ذكَّرَتْني بشخصية «الست هدى» في مسرحية شاعرنا الكبير أحمد شوقي، وإنه لَيحلو لي أن أُهَنِّئ الممثلة التي قامت بهذا الدور تهنئة صادقة؛ لأنَّها استقلت به على نحوٍ يدعو إلى الإعجاب، كما أهنئ الممثل الذي قام بدور الأستاذ[1] رجائي، وكم كنتُ أَوَدُّ أن أحييه هنا باسمه لو أنني كنتُ أعرف هذا الاسم، فدوره شاقٌّ معقَّد؛ لأنَّ الأستاذ رجائي الذي انحدر من أسرة ثرية إلى مستوى الشعب وإلى السكن في البدرون مع «الناس اللي تحت» لا تعرف المرارة نفسه، بل نراه سخيًّا يخف إلى نجدة زملائه في البدرون بمجرد أن يُصيب شيئًا من المال من تَرِكَة عَمٍّ تُوُفِّيَ، وبالرغم من انتمائه إلى طبقة المجامَلات والنفاق الاجتماعي فإنه يستخف بهذه المجاملات ويسخر منها دون أن تنم هذه السخرية عن غلط في الطبع أو بلادة في الإحساس.

[1] توفيق الدقن.

وهو عندما ينتهي به المصير إلى الزواج من الست بهيجة يلتمس السلوى عن هذا الحظ التعس بشرب الخمر، وعندئذٍ يصبح دور الممثل بالِغَ المشقة؛ لأنَّ عليه أن يمثل دورًا شاذًّا هو دور السكران بطريقة طبيعية، وهذا مِحَكٌّ خارق لموهبة الممثل وقُدْرته، وقد نجح هذا الممثل في أداء هذا الدور الكبير الشاق نجاحًا رائعًا أكسب المسرحية نجاحًا ملحوظًا، وزاد هذا الدورَ مشقةً أنَّ المؤلف جعل من الأستاذ رجائي حامل «الرسالة» التي أراد المؤلف أن يؤديها، وهي التغير الأساسي الذي طرأ على مصر بفضل الثورة وجعل منها مصر قديمة ومصر جديدة.

تحية خالصة إلى تلميذي المشاكس سابقًا وصديقي الآن نعمان عاشور، المؤلف المسرحي النَّاجح، وتحية أُخرى إلى بقية ممثلي المسرحية الذين أجادوا أدوارهم إجادة تستحق الإعجاب، وإلى فرقة المسرح الحر.

«ماهية مراتي» ... مسرحية هادفة

شاهدت أخيرًا مسرحية «ماهية مراتي» التي تقدمها فِرقة المسرح الحر في مسرح الأزبكية، وخَرَجْتُ من مُشاهَدتها وأنا غارق في الدهشة؛ لأنني لم أكد أقرأ عنها شيئًا في الصحف مع كثرة ما قرأْتُ وقرأ الناس عن بعض المسرحيات الأُخرى التي شاهدها الجمهور في هذا الموسم، بل دهشت أكثر من ذلك؛ لأنني لم أَسْمَع عبارة تشجيع واحدة قبل ذهابي إليها، حتى أَوْشَكْتُ ألا أحرص على رؤيتها، وخرجتُ من كل هذا بإحساس مؤلم أودُّ أن أعلم أسراره، ما هو السبب أو الأسباب التي حملت النقاد على السكوت عن الحديث عن هذه المسرحية الناجحة؟ أهو عدم مخالطة مؤلفها «أنور ملك قزمان» للنقاد وعدم معرفته لهم؟ أم هو لأنَّ فرقة المسرح الحر لا تَلْقَى من اهتمام النقاد مثل ما تلقاه الفرقة المصرية رغم ما تبذل من جهد صادق عنيف؟ أم لأنَّ المسرحية لا تستحق الاهتمام؟ وأنا أترك جانبًا الغرضين الأولين؛ لأنهما واضِحَا البطلان، فمعرفة النقاد للمؤلف شخصيًّا أو عدم معرفتهم له لا يصح أن يكون له الاعتبار الأول أو الاعتبار الأوحد في نقد الأعمال الفنية والأدبية.

وأنا لا أعرف المؤلف، كما أنني لا أُريد أن أوازن بين الفِرقة الحكومية والفرقة الحرة، بل وأعترف أنني أكتُب هذا المقال وبين يديَّ بروجرام ماهية مراتي؛ لكي أعرف منه أسماء الممثلين الذين قاموا بالأدوار المختلفة في المسرحية، وأمَّا الذي أعرفه جيدًا فهو المسرحية ذاتها بعد أن شاهدتها وطربت لها، وخرجت من مشاهدتها أَرْوَحَ نفسًا وأَكْثَرَ نشاطًا عما كنت قَبْل مُشاهَدتها.

مسرحية المرأة الجديدة

والغريب أنَّ هذه المسرحية تعتبر من الأدب الهادف بمعناه الطبيعي الجيد غير المفتعل، مما كنتُ أحسب معه أن تَلْقَى هذه المسرحية اهتمام شبابنا من النقاد الذين يَدْعون في حرارةٍ إلى هذا النوع من الأدب.

ومسرحية ماهية مراتي غنية بأهدافها الاجتماعية والإنسانية.

فهي تمثل أولًا مرحلة جديدة خطيرة عن مركز المرأة في المجتمع وتطوُّر هذا المركز، ذلك التطور الخطير الواسع الذي نستطيع أن نُدْرك مداه عندما نقارن «ماهية مراتي» بمسرحية «المرأة الجديدة»، التي كتبها كاتبنا الكبير توفيق الحكيم منذ نيف وثلاثين سنة، فهي لا تعالج مشكلة السفور والحجاب التي عالجتها مسرحية «المرأة الجديدة»، وعَكَسَتْ ما كان لا يزال سائدًا عن ذلك من ريبة وشكوك وإشفاق على المجتمع من أن يتطرق إليه الفساد الاجتماعي والانحلال الأخلاقي نتيجة لسفور المرأة وخروجها من البيت إلى ساحات الحياة.

فهذه المرحلة قد تخطيناها وانتصرنا على الريب والشكوك، وجاءت المرحلة الجديدة — مرحلة «ماهية مراتي» — التي نناقش فيها ضرورة عمل المرأة كما يعمل الرجل؛ كي يتعاونا على الحياة، بل وتَوَلِّي المرأة مناصب الرِّياسة والفوز بالثقة في الانتخابات النقابية، ولقد جرى هذا الحديث في «ماهية مراتي»، حيث لَمَحْنا شبح امرأة تدعو للمساواة بين الجنسين وإمكان المفاضلة بين أفراد جنس وأفراد جنس آخر، وإذا كانت هذه المرأة لم ترأس قسمي المصنع فحسب، بل فازت أيضًا على الرجال في انتخابات النقابة، وإذا كنت لم أشهد هذه المرأة المتفوقة على خشبة المسرح؛ فإنني أجزم بأنها لم تَعُدْ غريبة على مجتمعنا.

مغامرة صحفية

وأمَّا عن ضرورة عمل النساء في مجتمعنا الحديث تضامنًا مع الرَّجل في حمل أعباء الحياة، فهذا هو محور المسرحية؛ حيث نشهد عددًا من النساء الإيجابيات الناضجات الوعي، فهذه طالبة تعمل كمسارية في الأتوبيس، ثم تنتقل إلى العمل كوكيلة محامٍ، وتتعلم الآلة الكاتبة لهذا الغرض بعد أن التحقت بكلية الحقوق لتمشي هذا العمل الجديد مع دراستها الجامعية، ولا تزالُ تجدُّ حتى تحصل على الليسانس وتصبح محامية هي الأخرى رغم تواضُع نشأتها الاجتماعية.

وهذه فتاة جامعية أُخرى تعمل في الصحافة وتتزوج الأستاذ خيري المحامي بعد أن تعرَّفَتْ به خلال مغامرة صحفية قامت بها مع أخيه المدرس الأستاذ صلاح الذي ظَنَّهَا فريسة لطيشه، حتى إذا اكتشف أنها هي التي تلهو به لتُعِدَّ ريبورتاجًا صحفيًّا عن حياة غير المتزوجين من الشبان أُسْقِطَ في يده، وتَلَقَّى درسًا صالحًا عن ضرورة احترام المرأة بعد أن تَثَقَّفَتْ واكتمل وَعْيُها.

بل هذه سيدة متوسطة الثقافة هي السيدة نوال التي تَزَوَّجَ منها الأستاذ صلاح المدرس لقرابته لها، ومع ذلك تخرج السيدة نوال عن سلبيتها إلى إيجابية فعالة لتعمل في الصباح في مكتبٍ قَرَّرَ زوجها أن يفتتحه لإرشاد القادمين من الرِّيف عن مظانِّ قضاء حاجاتهم مقابل أجر زهيد ولكنه نافع، وسماه مكتب «دليل المحتار»، وذلك بعد أن اتضح للزوجين أن الضيق المادي هو سبب تنغيص حياتهما الزوجية.

مشكلة تغيُّر العقلية

والمسرحية بعد ذلك تُعَالج مُشكلة إنسانية خطيرة، هي مشكلة تغيير العقلية واستعصاء هذا التغيير أحيانًا، حتى لنلمس أن هذا التغيير لا يمكن أن يَتِمَّ تمامًا إلا بعد الانتقال من جيل إلى آخر، فالشيخ عبد الكريم والد خيري وصلاح لا يزال يحتفظ بمعتقدات الريف ويتمسك بها في عُنفٍ يُثير الضحك، فهو لا يتصور أن تعمل المرأة، بل ولا أن تُسْفِر، وهو لا يزال يفضل المرأة ذات الإرث على المرأة القادرة على العمل والكسب، وهو يغضب وينفعل أشد الانفعال لما يُشاهده من مغايرةِ عقليةِ الجيل الجديد الممثَّل في ولدَيْه لعقليته القديمة المحافِظة.

وأروع من كل هذا أنَّ المسرحية تُؤَكِّد لنا أنَّ هذا التطور الواسع في حياة المرأة ومركزها الاجتماعي، وبالتالي في الحياة الاجتماعية كلها، لم ينشأ عنه فساد ولا انحلال، بل على العكس من ذلك، نشأت عنه حصانة اجتماعية قوية، فالفتاة المثقفة المستنيرة مثل حكمت قد أصبحت تستطيع فَهْم نفسية الرجل الفهم العميق، وأنْ تُجَنِّبَه وتُجَنِّب نفسها المآسي التي يمكن أن تنشأ عن الغباء وعدم الفهم، وهذا هو ما نلمسه في موقفنا من الدكتور خيري عندما ظن بسوءِ تفاهُمٍ عارضٍ أنَّ زوجته الصحفية ثريا قد خانته مع زميلها وصديقهما المشترك الأستاذ مجدي، فظنَّ وهو يحترق بنار الغيرة ويتحسر على جنة الحب والوفاء أنه يُحِبُّ حكمت التي تعمل في مكتبه، ولكن حكمت المثقفة فهمَتْ حالته النفسية على حقيقتها، وكشفت له في صراحة وشجاعة عن تلك الحقيقة النفسية،

وبصَّرته بأنَّ ما يظنه حيالها ليس إلا التماسًا لتعويضٍ عَمَّا ظَنَّ أنه قد فَقَدَهُ في قَلْب زوجته.

وإنْ كَانَ المؤلف لم يَفُتْهُ أن يسجل في مسرحيته بعض المتاعب والظنون العارضة التي لا بدَّ وأن تنشأ في مرحلة الانتقال الجديدة التي تجابه فيها المرأة كل مسئوليات عملها في المجتمع، وقد تتعرض حياتها الزوجية إلى بعض المتاعب من جراء هذه الأوضاع الجديدة، وأهم هذه المتاعب هي الظنون السيئة على نحو ما نشاهِد في المسرحية عندما نرى الدكتور خيري يثور ويفور وينذر بالويل والثبور عندما يَعْثُر على خِطَاب وجَّهَه مجدي إلى زميلته الصحيفة ثريا زوجة الدكتور خيري، وفيه يُطالبها بأن تحتفظ بالسر المشترك بينهما وألا تبوح به لزوجها، ثم يتضح بعد ذلك بأنَّ السر ليس غرامًا ولا علاقة غير شريفة، بل سرًّا سياسيًّا ومهمة صحفية خطيرة اقتضت ضروراتُ المهنة أن تُسافر ثريا ومجدي من أجلها إلى سوريا مدة شهر ونصف، وقد استوثق الدكتور خيري من هذه المهمة عندما اضطر حمدي إلى أن يُلْقِي بين يديه وثائق هذه المهمة.

المادية التاريخية

والمسرحية تصدر بعد ذلك عن فلسفة واضحة مُحَدَّدة في الحياة، وهي المادية التاريخية التي تُؤمن بأنَّ الاقتصاد هو عصب الحياة، وأنه العامل الأساسي في توجيه سلوك الناس أفرادًا وجماعات، وبالتالي في توجيه التاريخ وتفسير أحداثه ومراحل تطوره، فكل شخصية من شخصيات الرواية تحفزها أولًا المشكلة الاقتصادية وضرورة العمل لملاقاة حاجات الحياة والتسلح في ميدان العمل، الذي لم يَعُدْ لأي فرد رجلًا كان أم امرأة بُدٌّ من اقتحامه في ثقة وشجاعة ليضمن تحرُّره من ذل الحاجة ومن منغِّصات الضيق المادي، وما ينبع عنه من تهديد لسعادة الفرد وسعادة الأسرة، وبالتالي سعادة المجتمع كله.

هذه هي المفاهيم الأساسية التي أَوْحَت بها إليَّ مسرحية «ماهية مراتي»، وهي مفاهيم قريبةُ المأخذ من أحداث المسرحية وشخصياتها لم يكن لي إلا فَضْل إبرازها.

مسرح الأنصار ... «وحبر على ورق»

في حياتنا الثقافية اليوم ما يشهد بأن فنَّ المسرح قد أخذ يزدهر ازدهارًا واضحًا يشترك فيه الجمهور ورجال الأدب والمسرح، ثم الدولة نفسها.

فمعهد الفنون المسرحية يُعاد تنظيمه على أسس جديدة ليصبح معهدًا نهاريًّا يتخصص فيه الطلبة المنقطعون إليه، وابتداء من العام القادم سيَضُمُّ المعهد إلى جوار قسمَي «الأدب والنقد» و«التمثيل والإلقاء» قسمًا ثالثًا «للديكور»، وبذلك يُصْبِحُ معهدًا كاملًا مِن المتوقَّع أن تسخو عليه الدولة عند إقرار ميزانيته؛ حتى يتمكن من تعيين نواة لهيئة تدريس دائمة مُستقرة بدلًا من الجري وراء الانتدابات.

وفي مجال التراث الأدبي المسرحي توقَّعَ رجال الأدب وأساتذته من إدارة الفنون التعبيرية بوزارة الثقافة والإرشاد أن تتخذ العدة لتقوم بنشر ما يستحق أن يُنْشَر من مسرحيات رواد هذا الفن، التي لا تزال مخطوطة في مخازن الفِرق، أو التي طُبعت ونَفِدَتْ طبعاتها منذ حين، وذلك لكي يجد الأُدَبَاء والممثلون والنقاد وأساتذةُ الأدبِ في متناوَلِهم خَيْرَ ما ظَهَرَ بلغتنا العربية من مسرحياتٍ منذ أن عَرَفَ العالَمُ العربي هذا الفن، أي: منذ مائة عام تقريبًا، ومن حق كل هذه الطوائف أن تُطَالِب مدير هذه الإدارة الجديد الدكتور علي الراعي أن يعمل على ذلك بصفته — أولًا وقبْلَ كل شيء — أستاذًا جامعيًّا يُدْرِك تمام الإدراك أهمية التراث العربي ونشْره كدعامة قوية للنهضة المسرحية التي أَخَذَتْ تظهر بوادرُها القوية.

وإدارة الثقافة بالوزارة تَعُدُّ هي الأخرى العدة لترجمةِ ونَشْرِ عدد من روائع المسرحيات العالمية، ومن أُمَّهات الكتب الأجنبية التي أُلِّفت في تاريخ الأدب المسرحي وفنون المسرح المختلفة، وهو مشروع طيب نرجو أن يسير بخطوات أسرع وعلى نطاق أوسع؛

لأننا لا نزال في حاجة ماسة إلى مزيد من الترجمة عن الآداب العالمية، وبخاصة الأدب التمثيلي.

وفي مجال التمثيل نُلاحظ أنَّ ضغط الرأي العام المثقف قد بَلَغَ أقصاه في المطالبة بإنشاء العديد من المسارح في العاصمة والأقاليم، باعتبار أنَّ وجود عدة دُور للتمثيل هي الأساس في تشجيع تكوين الفِرق التي لا تستطيع أن تعمل بدون تلك الدُّور، والتي يمكن القول بأنَّ خير عَوْن يمكن للدولة أن تقدمه للفِرق هو دُور التمثيل المبنيةُ بناءً حديثًا ملائمًا، والمزودة بما يلزمها من المعدَّات الفنية الضرورية للإخراج والتمثيل، وهناك اليوم عدة هيئات رسمية تبحث هذه المشكلة وتعمل على حلها وتوفير المال اللازم لها.

وإلى جوار الفرقة القومية نرى الدولة تُفَكِّر تفكيرًا جديًّا في إنشاء فِرقة أُخرى تسميها الفرقة العربية، التي ستُكلَّف بتقديم المسرحيات باللغة الفصحى التي تستطيع أن تَفْهَمَها جميعُ الشعوب العربية عندما يُتاح لها فرصة حضور حفلاتها، سواء في القاهرة أو في العواصم العربية الأخرى.

وفي مجال النشاط التمثيلي الحر نرى عدة فرق جديدة تكون إلى جوار فرقة المسرح الحر التي نَجَحَتْ وأكَّدَتْ وجودها وأصبحت تحظى بتقدير الجمهور والدولة على السواء، فهناك فِرقة يقوم اليوم الأستاذان الكبيران يوسف وهبي وزكي طُليمات بتكوينها، ومن المتوقَّع أن تبدأ نشاطها قريبًا على مسرح حديقة الأزبكية الصيفي الذي يُعَدُّ اليوم إعدادًا فنيًّا ملائمًا، كما أنَّ هذه الفرقة ستقدم ابتداء من نوفمبر القادم موسمًا كاملًا.

وأخيرًا وليس آخرًا تأتي فرقة «أنصار التمثيل والسينما»، وهي فرقة عريقة النسب، إذ يرجع تكوينها إلى سنة ١٩١٣ عندما تألفت من جماعة من المثقفين هواة الأدب والفن، فكان اسمها عندئذٍ جماعة أنصار التمثيل فحسب، وكان «الدينامو» المحرك لها هو المرحوم الأستاذ سليمان نجيب، وبالرَّغم من أن نشاطها كان متقطعًا إلا أنه كان يهدف حقًّا إلى الارتقاء بالمستوى الفني لهذا الفن الجميل، ثم توقَّفَ هذا النشاط لظروف تاريخية معينة حتى عادت هذه الجماعة إلى التكوين من جديد في سنة ١٩٣٢ باسم جماعة أنصار التمثيل والسينما، واستأنفت نشاطها المتقطع الجيد مَرَّة أخرى لعدة سنوات، ثم سكتت بعد وفاة المرحوم سُليمان نجيب حتى رأى عددٌ من أدبائنا ومُمثلينا ومُخرجينا المثقفين أن ينفثوا فيها الحياة من جديد، ولكن على أن تكون هذه المرة فرقة تمثيلية كاملة مُسْتَمِرَّة النشاط الموسمي دون انقطاع أو توقُّف إذا لقيت من الجمهور والدولة تقديرًا لمجهودها الكبير.

ولما كانت أَزْمَةُ دُور المسرح لا تزال مستحكمة على أشُدِّها؛ فإن جماعة الأنصار لم تستطع أن تحصل على دار الأوبرا إلا لمدة أسبوعين، قدمت خلال الأسبوع الأول منهما مسرحية «حِبر على ورق»، وهي تقدم الآن في الأسبوع الثاني مسرحية «حُب وجواز»، والمسرحيتان من نوع الكوميديا، ونحن نطالع في البروجرامين الموزَّعَيْن أنَّ المسرحيتين معًا مُقْتَبستان، ولكننا لم نعرف ممن اقتُبِسَتا، حتى لَيُخَيَّل إليَّ أنه إذا كانت الأولى حقًّا مُقتبسة من كاتب أجنبي غير معروف ولا مشهور؛ فإنني أشكُّ كثيرًا في أنْ تكون الثانية أيضًا مقتبسة، وأكبر الظنِّ أن الأستاذ كامل يوسف قد أَلَّفَها تأليفًا، ولعل الجماعة قد حَرَصَتْ على أن تنص على الاقتباس؛ لأنَّ الفكرة التي كانت سائدةً عند جماعة أنصار التمثيل القديمة كانت ترى أن المسرح العربي يجب أن يعتمد على الاقتباس حتى تنضج حركة التأليف في عالمنا العربي.

حِبر على ورق

اقتبس هذه المسرحية الأستاذان محمد توفيق ومحمود السباع، وهما من مُخْرِجي الإذاعة.

والمسرحية من نوع الكوميديا الاجتماعية هي والمسرحية الأخرى «حب وجواز»، ولعل الجماعة قد اختارت هاتين المسرحيتين من نوع الكوميدي؛ لِمَا تَعْرف من أنَّ هذا النوع هو الذي يحظى بإقبال جمهورنا الأكبر، وبخاصة وأنَّ الحوار فيها يجري باللغة العامية، ومن البداهة أنه لا اعتراض لنا على هذا الاختيار؛ لأنه من غير المعقول أن نطالب مثل هذه الجماعة بأن تجازف بتقديم درامات قد لا تحظى من الجمهور بالإقبال الذي يغطي نفقاتها، ومع ذلك فالمسرحيتان تحتفظان في داخل نوع الكوميدي بمستوى فنيٍّ نظيف يرتفع عن مستوى مسارحنا الهزلية المعروفة التي تستقطب عددًا كبيرًا من الجمهور، بحيث تستحق الجماعة التشجيعَ في محاولتها النهوض بهذا النوع من المسرح، وإن كنتُ قد أحسَسْتُ وأَحَسَّ غيري بلا ريب أنَّ مسرحية «حِبر على ورق» تبز أختها في مستوى التأليف والأداء التمثيلي على السواء.

فمسرحية «حِبر على ورق» تنقد نقدًا لاذعًا ما يجري في الكثير من المؤسسات المالية، حيث نرى شابًّا متعطلًا يقتحم مبنى أحد البنوك، حيث يلقى زميلًا سابقًا في الدراسة ويُنْبِئه بأنه متعطل عن العمل منذ حين، وأنه أثناء مروره بأحد الشوارع رأى عددًا من الحمَّالين يقومون بتفريغ أثاث من إحدى العربات، فأقحم نفسه عليهم وعمل معهم حمَّالًا دون أن يفطن أحدٌ إلى ذلك، حتى إذا انتهت العملية رأى صاحب الأثاث ينفحه مبلغًا

صغيرًا من المال سد به رمقه، وعلمته هذه التجربة أن في استطاعته أن يُقْحِم نفسه على أي عمل وأن ينتهي بالنجاح في الالتحاق بهذا العمل.

وفي حركة خاطفة نراه يقرر الالتحاق بالعمل في البنك، بل ويتربع على كرسي زميله الخجول القليل الحيلة الذي لا يعرف من الحياة غير النظام والترتيب، ويتناول صاحبنا دفتر التليفون ويفتحه حيث يقع مصادَفَةً على اسم صاحب مصنعِ أسمنت اسمه «بسطويسي»، فيُقرر أن يكتب خطابًا باسم مدير المكتب إلى مؤسسة مالية أخرى يسألها فيه عما تم في مشروع «بسطويسي»، ويستطيع بلباقته واحتياله أن يحمل المدير على توقيع هذا الخطاب موهمًا إياه أنه موظف في البنك، وأنَّ هناك فعلًا مشروع «بسطويسي» الذي يستحق الإنجاز، وبعدة حيل ومفاجآت غريبة ينجح هذا المحتال في أن يُقْنع المدير وعضو مجلس الإدارة المنتدب ومدير المؤسسة المالية الأخرى، بل وممثلي الغرفة التجارية بوجود هذا المشروع الموهوم، وينتهي الأمر باتفاق الجميع على النهوض بالمشروع؛ إذ تكشف المصادفة عن أن مصنع «بسطويسي» موجود فعلًا، ولكنه متوقف عن العمل لحاجته إلى المال، فيقرر الجميع مد المصنع بالمال اللازم، ويعمل المصنع ويزدهر ويُكَافَأُ المحتال بتعيينه مديرًا لهذا المصنع، بل ويتزوج أيضًا من بنت مدير البنك الساذج، وبذلك خلق هذا المحتال مشروعًا واحتل مركزًا كبيرًا بالحبر على الورق، ولا شيء غير ذلك.

والمسرحية كما قلنا تنتقد غباوة وغفلة رجال الأعمال الممثلين في المسرحية، فبمجرد أن يخترع المحتال هذا المشروع الوهمي نرى حضراتهم يتنافسون على تبني فكرة المشروع ونِسْبَتِها إلى أنفسهم، ويتهم بعضهم البعض بضَعْف الذَّاكرة وعدم الدقة في العمل، ومن خلال غباوتهم وغرورهم وغفلتهم ينْفُذ المحتال إلى ما يريد.

والمسرحية تقوم على عدد من المصادَفات بالإضافة إلى كاريكاتير الحياة في تلك الأوساط العجيبة، وعلى الغباء والتخبط الأقرب منها إلى واقعها الفعلي، ولكنها مع ذلك تحمل سمات هذا الواقع وإمكان حدوث مثل هذه التخبطات، وإذا نظَرْنا إلى المسرح على أنه مجهر للحياة، وأنَّ من حقه أن يُبالِغ في تجسيم بعض حقائقها حتى تتضح خفاياها وتبْرُز سماتُها، أَمْكَنَنَا أن نقول: إنَّ المسرحية قد ظلت في حدود النقد الواقعي لجانبٍ من جوانب الحياة، كل ذلك فضلًا عن أن طبيعتها الكوميدية فيها ما يمكن أن يُبَرِّرَ ما في بنائها من مصادَفات، وما في أحداثها وأخلاق شخصياتها من مبالَغات في التجسيم.

وأمَّا التمثيل والإخراج فقد كانا من النوع النظيف، ولولا الدقة في الإيقاع المسرحي ونجنُّب المبالَغة المسرِفة في الأداء لأمْكَن أن تنقلب هذه المسرحيةُ الصعبةُ الأداءِ إلى مجرَّد

تهريج مسرحي رخيص، وقد نجح جميع الممثلين في أداء دورهم، وكان الأستاذ أمين وهبة — وهو من أعضاء الجماعة المخضرمين — رائعًا في أداء دور المدير الطيب الساذج إن لم نَقُل المغفَّل، وبخاصة عندما يشتبك مع عضو مجلس الإدارة المنتدب الذي مَثَّلَه الممثل الممتاز أحمد أباظة.

حب وجواز

وأمَّا مسرحية «حب وجواز» فهي الأخرى كوميديا اجتماعية خفيفة، ولكنها فقيرة الأحداث بطيئة الحركة، وبخاصة في الفصلين الأول والثاني، ولولا مهارة الممثلين وفي مقدمتهم الأستاذان كامل يوسف وعثمان أباظة ومحمود مختار وأحمد أباظة والسيدات قدرية قدري وزوزو ماضي وآمال شريف وآمال زايد (أم طلعت) لما استطاعت المسرحية أن تَقِيَ الجمهور شَرَّ الملل والركود.

ومع كل ذلك فإننا نحيِّي الجماعة ونرجو لها مزيدًا من النجاح الذي يُبَشِّر به ما لاحظناه من إقبال الجمهور الرائع، ومن ترحيب الأوساط الأدبية والرَّسمية بعودتها إلى النشاط الفني الممتاز.

«الناس اللي فوق» وفن الأوتشرك

تضاربت آراء مَن يتصدون في الصحف والمجلات؛ لنقد المسرحيات حول مسرحية «الناس اللي فوق» التي قدمها الأستاذ نعمان عاشور للفرقة المصرية، والتي تمثَّل الآن بمسرح الأزبكية، فقال البعض: إنها تُصَوِّر الحياة المصرية قبل الثورة، ورأوا في هذا التفسير حديثًا مُعادًا، وطالَبُوا بأن يَتَّجِه أدباؤنا إلى المستقبَل بدلًا من استمرار العودة إلى التنقيب في الماضي، بينما رأى آخرون أنَّه لا ضرر من الحديث عن ذلك الماضي؛ لأنَّ من لا ماضيَ له لا يمكن أن يكون له حاضر ولا مُستقبَل، وقال نفرٌ ثالث: إنَّ المسرحية خالية من كل موضوع، بل وزعم نفرٌ رابع أن مسرحية «الناس اللي فوق» ليس فيها من أولئك الناس غير عربة الرولزرويس التي بيعت في المسرحية منذ الفصل الأوَّل وانتهى أَمْرُها، وأمَّا بقية المسرحية فمن حثالة المجتمع، وأخيرًا زعم نفرٌ خَامِسٌ أنَّ الممثلين الذين أَدَّوْا هذه المسرحية كانوا يبحثون عن مؤلف يُقَدِّم لهم موضوعًا يستوعب كفايتهم الفذة.

وعندما يستعرض الإنسان كل هذه الآراء يكاد يُصْعَق، فالمسرحية لا تُصَوِّر الماضي؛ لأنها مِنْ أَلِفِها إلى يَائِها تتحدث عن «الناس اللي فوق» بعد الثورة، وهي إذا كانت تُلْقي أضواءً على الأصل الاجتماعي لأناس كانوا قد زحفوا من الحضيض إلى القِمَّة؛ فإن كل هذا لا ينفي أنهم كانوا قد أصبحوا فعلًا من الناس «اللي فوق»، وأن هذا الوضع الذي كانوا قد اكتسبوه لم يكن مقصورًا على الرولزرويس، بل كان يَشْمَل «الناس اللي فوق»، وتوضح كل هذا البذخ الذي كان يعيش فيه عبد المقتدر باشا وزوجته الشابة السيدة رقيقة، وخليل بك شقيق الباشا المدلَّل المستهتر، بل وقنديل أفندي نفسه كسكرتير للباشا، الذي تولى الوزارات المختلفة خلال خمسة وعشرين عامًا، والمسرحية فوق ذلك تَعْكس في عبد المقتدر باشا وأسرته ومن يحيطون به عقلية وأخلاق «الناس اللي فوق»، بحيث

لا يستطيع الإنسان أن يتصور كيف رأى بعضُ الصحفيين أنَّ «الناس اللي فوق» هي «الناس اللي تحت»، وأن المؤلف لم يأتِ في هذه المسرحية بجديد، وأنَّ كل ما فعله أنه قَلَب مسرحيته السابقة عن «الناس اللي تحت» وجعلها عن «الناس اللي فوق».

وأمَّا الرأي الذي يقول بأن المسرحية ليس فيها موضوع درامي محدد، فهو رأي قد يكون له بعض العذر، فالمسرحية لا تقوم على بناء درامي على نحو ما أَلِفَت الأصول العامة لفن المسرحية.

وأنا لا أزعُمُ — ولا أستطيعُ أن أَزْعُم — أنَّ مؤلف المسرحية نعمان عاشور قد قصد إلى خَلْق لون جديد في مسرحنا المعاصر، وأنَّه قد ألَّف هذه المسرحية عن قَصْد ووَعْي نقدي بما يفعل، ولكنني أحسستُ، بل تيقنتُ، بأنَّ هذه المسرحية تندرج تحت لون جديد من المسرحيات ابتدعه الكتَّاب الروسيون، وعلى رأسهم مكسيم جوركي، وهو النوع الذي يُسَمَّى بالروسية «الأوتشرك» والذي لم تجد اللغات الأوروبية الأُخرى لفظة تقابلها، فاستخدمت كلها اللفظة الروسية: أوتشرك، وهي لفظة إذا كان النقاد لا يزالون مختلفين في وَضْع تعريف جامع مانع لها على نحو ما عَرَفُوا منذ أرسطو التراجيديا والكوميديا مثلًا، إلا أننا بمراجعة تحليل النقاد — وبخاصة الروسيين رواد هذا الفن — لخصائصها المميزة نستطيع أن نتبين أنهم يقصدون بالأوتشرك كل عمل أدبي يتناول بالدِّراسة قضيةً من القضايا على الطبيعة، ويعرض هذه الدراسة في صورة أدبية فنية.

وعلى ضوء هذه الحقائق نستطيعُ أن نقول: إن «الناس اللي فوق» ليست مسرحيةً بالمعنى التقليدي، ولكنها «أوتشرك»، أي: أنها دراسة درامية لقضية من القضايا، وهذه القضية في مسرحية نعمان عاشور هي قضية التغييرات التي أحدثتها ثورتنا الأخيرة في البناء الطبقي لمجتمعنا، وفي عقلية وأخلاق كل طبقة من طبقات المجتمع الثلاث، وبخاصة طبقة «الناس اللي فوق»، وهي طبقة لم يكن المؤلف يستطيع أن يَقْصُر مسرحيته على تصويرها؛ لأنَّ عقليتها وأخلاقها وما طرأ عليهما من تغيير لا يمكن أن تتضح إلا باحتكاكها بالطبقتين الأُخريين.

ففي هذه المسرحية يُمَثِّل عبد المقتدر باشا وزوجتُه رقيقة هانم وأخوه خليل بك وابنتُه تيتي الطبقةَ العليا، وتمثل السيدة سكينة أخت رقيقة هانم وابنها المهندس حسن أفندي وابنتها جمالات الطبقة الوسطى، بينما تمثل الخادمة أم أنور وابنها أنور — الذي نجح في الحصول على ليسانس الحقوق وتَطَلَّع إلى الزَّواج من جمالات — الطبقة الشعبية، التي كانت تُسَمَّى بالطبقة الدنيا.

والموضوع الخطير الذي تناوله المؤلف في مسرحيته هو محاولة استخدام الفن الدرامي، أي: التخطيط النفسي في تصوير التغيرات التي أحدثتها الثورة في عقلية كلٍّ من هذه الطبقات الثلاث وأخلاقها وطريقة نظرها إلى الحياة، ومقياس الحكم على نجاحه أو فشله في هذه المحاوَلة هو أن ينظر النَّاقد في مقدار نجاحه في التقاط تلك التغيُّرات ورسمها بالخطوط الدرامية، أي: بالخطوط التي اختارها من بين تصرفاتهم، باعتبارها قَسَمَات طرأت على شخصياتهم، وأَصْبَحَتْ في ملامحهم الاجتماعية.

وننظر في هذه المسرحية فنرى الطبقة العُليا تنكشف سوءاتها بعد أن ألقت الثورة عن حياتها النقاب، فخليل بك الذي كان يتمسح بجاه أخيه الباشا ويستغل ذلك الجاه نراه أَوَّلَ من ينقلب على أخيه، وإن نَكَّر هذا الانقلاب المخزي في ثوب الشفقة بأخيه والحرص على سلامته، وما يرتفع الستار حتى نرى خليل بك هذا يهجم على أخيه — الذي أثقلته السنون والأحداث — هجومًا عنيفًا باسم الحرص على مصلحته، فيدعوه في حدَّة تَقْرُب من الشماتة إلى أن يصحو هو وزوجته الهانم من غفلتهما ويُدركا ما أحدثَتْه الثورة من تغيير شامل في الحياة، ويُقْلِعَا عمَّا اعتادا من بذخ وأبهة كاذبة، بل ويَشُنُّ على أخيه حَرْب أعصاب يوهمه فيها أنَّ من واجبه أن يتخلص فورًا من سيارة الرولزرويس رمز العهد البائد …

والناس اللي فوق إذا كان مَجْدُهم الزَّائفُ في العهد الماضي قد حَمَلَهُمْ على أن يترفعوا عمن هم دونهم، حتى ولو كانوا من ذوي قرباهم، نراهم بعد الثورة يُذَكِّرون أولئك الأقرباء الذين كانوا قد هجروهم أيامَ العز، وهذا هو ما نشاهده في المسرحية عندما نرى رقيقة هانم تعود إلى زيارة أختها المتواضعة الست سكينة بحي الحلمية، وإن يكن هؤلاء الناس اللي فوق لم يستطيعوا بعدُ أن يغيروا عقليتهم التغيير الكامل الذي تستوجبه الثورة، فهذا التغيير ليس أمرًا سهلًا ولا سريع المنال، وبخاصة عند الأشخاص الذين طال إِلْفُهم لهذا النوع من الحياة الفاسدة المتغطرسة.

وبالفعل نرى رقيقة هانم متمسكة بعقليتها؛ فهي تريد أن تزوج ابن أختها حسن المهندس من ماهيتاب بنت أحد الإقطاعيين البائدين، كما أنها لا تستطيع أن تتصور كيف يجرؤ شخص مثل قنديل أفندي سكرتير الباشا السابق أو أنور ابن الخادمة أم أنور أن يفكر في الزواج من جمالات حتى بعد حصوله على ليسانس الحقوق.

ومن خلال المسرحية نحس أنَّ المؤلف يرى أن الطبقة الوسطى هي التي استطاعت الثورةُ أن تحرر حقًّا عقليَّتَها من رواسب الماضي، وبخاصة الجيل الجديد من أبناء تلك

الطبقة؛ وذلك لأننا وإن كنَّا نرى الست سكينة بنت الطبقة الوسطى لا تَقْبَل أن تتزوج بنتُها جمالات من أنور بحكم تَقَدُّمها في السن وتحجُّر عقليتها، إلا أن جمال وحسن يُرَحِّبان بهذا الزواج ويوافقان عليه رغم أنْف أمهما التي لا تزال مُتخلفة عن رَكْبِ الزمن، كما أنَّ حسن يرفض رفضًا حاسمًا أن يتزوج من ماهيتاب أو أن يعرف عنها شيئًا، ويفضل أن يتزوج من تيتي بنت خليل بك بعد أن هجرت هذه البنت المسكينة منزل أبيها المنحل الذي يُعاشر الراقصات ويهمل ابنته إهمالًا لم ترَ معه بُدًّا من أن تهجر بيته لتلجأ إلى بيت سكينة المتواضع، وتفضل هذا البيت على بيوت أقربائها الآخرين.

وأمَّا الطبقة الشعبية التي كانت تُسَمَّى بالدنيا، فإنها وإن كانت قد أَخَذَتْ تُحَاوِل أن تُقْنِع نفسها بعد الثورة بأنها ليست بأقل من الطبقتين الأخريين، إلا أنها في المسرحية لا تزالُ تُعاني من مُرَكَّب نَقْص شديد، وقد نجح المؤلف من الناحية الدرامية في تصوير هذا المركب نجاحًا رائعًا في شخصية أنور وشخصية أُمِّه، ولأول مرة — فيما أظن — يرى مسْرَحُنا الحديثُ في شخصية أنور شخصيةً دراميةً فريدة تَلْعَب دَوْرَها وتُخَطِّط ملامحَها النفسية بالصمت والسكون، أكثرَ مما تلعب ذلك الدور وتخطط تلك الملامح بالكلام والحركة، فأنور يظهر على المسرح منكمشًا ساكنًا أمام السادة القدماء، ولا يكاد ينبس بشيء غير طلب يد جمالات في ألفاظ عصبية بالغة الاقتضاب.

ولم يترك المؤلف هذه الحالة النفسية غامضة على المشاهدين، بل استغَلَّ أحدَ المشاهد استغلالًا ماهرًا عميقًا ليُفَسِّر هذه الحالة النفسية، وذلك عندما دهمَتْ رقيقة هانم أم نور وابنها أنور في منزل أختها سكينة عندما ذهبا لخطبة جمالات بعد أن طردت أم أنور من خدمة الباشا، فاستولى الهلع على نفس أم أنور بنوع خاص، وطلبت إلى أهل المنزل أن يَدُلُّوها على مخرج تتسرب منه إلى خارج البيت، فأَخْبَرَهَا حَسَن أن منزلهم ليس له غير مخرج رئيسي واحد هو الذي ستدخل منه رقيقة هانم، ولكن لديهم سلم الخدم، وأشار إلى ذلك السلم إشارة طبيعية لا تُخْفِي أي قصد سيئ، ولكنَّ أم أنور وابنها أنور حملا الأمر محملًا سيئًا وظنَّا أن حسن الطيب النية إنما يُعَرِّض بهما عندما تفوه بلفظة سلم الخدم، وثارت ثائرتهما على نحوٍ لم يَدَعْ مجالًا للشك في أنَّ هذه العبارة قد أثارت في نفسيهما مركب النقص.

هذه بعض ملامح التغييرات التي أراد المؤلف أن يرسمها بخطوط درامية في طبقاتنا الاجتماعية المختلفة نتيجة لثورتنا الأخيرة، وهي تغييرات لم نُحَاول أن نستقصيها؛ لأنَّ المسرحية غنية بها، ولكننا اخترنا بعضها لندل على النوع الفني الذي يمكن أن تندرج

تحته مسرحية «الناس اللي فوق»، وهو النوع الذي أصبح العالم كله يَعْرِفه اليوم باسم «الأوتشرك».

وأنا لا أدَّعي أن فَهْم المؤلف لِما صار إليه مجتمعنا بطبقاته المختلفة بعد الثورة فَهْمٌ لا يقبل المناقشة، ولكنني مع ذلك لا أستطيع أن أُنْكِر ما في معظم تخطيط هذه المسرحية من صِدْق وفَهْم ومُطابقة الواقع، فقد يستطيع بعض المفكرين أن يُنكر عَدَم قدرة الشعب على تخلصه من عُقَد الماضي، وقد يرى البعض الآخر أن الثورة لم تُحَرِّر عقلية الطبقة الوسطى بقدر ما حَرَّرَت عقلية الشعب، أو أنها قد حَطَّمَت نهائيًّا عقلية الناس اللي فوق وفسادها، ولكن كل هذه الآراء لا يمكن أن تَسْلُب هذه المسرحية قيمتها من حيث أنها دراسة ذكية للمجتمع المصري بعد الثورة، وبخاصة أن المؤلف قد استطاع بروح الفكاهة المصرية الخفيفة المتطورة في طبيعته أن يقدم هذه الدراسة لجمهورنا في صورة خفيفة مَرِحة يحبها حبًّا لا شك فيه.

وقد استطاع ممثلو فرقتنا ومُخْرِجها أن يؤدوا هذه الدراسة بروح حية أعْطَتْها كل مقومات الفن الكوميدي السليم في غير ابتذال ولا تهريج ولا اجتذاب رخيص للتصفيق، حتى ولا في خاتمة المسرحية؛ حيث يرتفع الحاجز الوهمي لكي يستنجد عبد المقتدر باشا بالجمهور؛ أي بالشعب، ويطلب إليه ألا يتركه فريسةً لمن لا يزالون متمسكين بأذيال الماضي المندثر كرقيقة هانم.

مسرح باكثير في معهد التمثيل

تناولتُ في حديثٍ سَابقٍ البحثَ الذي تَقَدَّمَ به أحد الطلبة في معهد التمثيل العالي عن «المسرح المنوع» للأستاذ توفيق الحكيم للحصول على دبلوم النَّقد والبحوث الفنية، وناقشَتْهُ لجنة مكونة من الدكتور شوقي ضيف، والدكتور محمد القصاص، ومحمد مندور.

وأود أن أتحدَّث اليوم عن بحثٍ آخر تقدم به الطالب محمود سيد يوسف عن مسرح الأستاذ علي أحمد باكثير لنفس الغرض وناقشَتْه نفس اللجنة.

وإذا كانت اللجنة قد لاحظت أنَّ صاحب البحث الخاص بمسرح الحكيم المنوع قد أَغْفَلَ كل منهج علمي ليهجم مُباشرة على مسرحيات الحكيم؛ يبحث فيها المشكلات الحيوية التي تهمه وتهم غيره من المواطنين في حالتنا النَّفسية الرَّاهنة، إذا كانت اللجنة قد لاحظت هذا فيما يختص بذلك البحث؛ فإنها على العكس من ذلك؛ قد لاحظت أنَّ الطالب محمود سيد يوسف قد أخذ نفسه في دراسة مسرح الأستاذ علي أحمد باكثير بمنهج علمي واضح.

لقد ابتدأ الطالب بحثه بمقدمة تناول فيها الخطوط العريضة من حياة الأستاذ علي أحمد باكثير، فذكر أنَّه ولد في إندونيسيا سنة ١٩١٠ من أب حضرمي مهاجر وأم إندونيسية، ثم أرسله والده إلى حضرموت ليعيش مع عمه الذي كان من رجال العلم والدين والأدب، وهناك تلقى ثقافته العربية والإسلامية وأُولِعَ بالأدب والشعر الذي أخذ يَنْظِمه منذ حداثته المبكرة، ثم سَافر إلى الحجاز حيث أقام إلى أن قدم إلى مصر في سنة ١٩٣٣ ليلتحق بقسم اللغة الإنجليزية بكلية آداب القاهرة، ويتخرج منها في سنة ١٩٣٩ ويحصل على دبلوم معهد التربية سنة ١٩٤٠، وفي تلك الفترة قرأ لشكسبير وتأثر به،

وترجم عنه مسرحية «روميو وجوليت» بالشعر المرسل، واشتغل بعد ذلك بالتدريس إلى أن تركه أخيرًا إلى مصلحة الفنون بوزارة الإرشاد القومي.

ولم يقتصر الأستاذ باكثير في أدبه على فنٍّ بذاته كما لم يقتصر على طريقة بذاتها من طرق الأداء اللغوي؛ إذ رأيناه يكتب القصص كما يكتب المسرحيات، وإذا كان قد ترجم مسرحية شكسبير السابقة بالشعر المرسل، فإنه قد كتب مسرحيته الثانية وهي: «إخناتون ونفرتيتي» بنفس الطريقة، وهو يعترف بأنه قد استوحى هذه الطريقة من شكسبير الذي آثر الشعر المرسل على الشعر المُقَفَّى في كتابة مسرحياته ورآه أكثر طواعيةً ومواتاةً على التعبير، وكتب بعد ذلك مسرحية «قصر الهودج» كأوبرا غنائية، ولكنه انتهى بأن اختار النثر وسيلةً لكتابة المسرحيات مُؤَكِّدًا أنَّ الشعر لا يصلح إلا للمسرح الغنائي.

وقد قسَّم الطالب مسرحيات الأستاذ باكثير إلى مجموعات بحسب مصادرها، فهناك مسرحيات أسطورية ومسرحيات تاريخية وثالثة سياسية ورابعة منوعة.

والواقع: أنَّ الأستاذ باكثير قد ابتدأ مؤلفاته الأدبية مستعينًا بالأساطير أو التاريخ، وهذا أَمْر قد يكون طبيعيًّا؛ لأن الأساطير والتاريخ تمد الكاتب المبتدئ بهياكل جاهزة أو شبه جاهزة لمؤلفاته الأدبية، وتُعْفِيه من مَشَقَّة بناء العمل الأدبي، وهي المشقة الرئيسية، فإنَّ ذلك لم يمنع الأُستاذ باكثير من أن يتفنن ما شاء له التفنن في مُعالجة هذه المواضيع الأسطورية أو التاريخية، وإعادة تفسيرها على النحو الذي اختاره، وهو إذا كان قد وُفِّق أحيانًا في هذه المعالجة أو ذلك التفسير على نحوِ ما فَعَلَ في مسرحيته «سر شهرزاد»، التي اعتبرها صاحب البحث خيرَ محاوَلة كُتِبَت في أدبنا المعاصر عن هذه الأسطورة، ووافقَتْه على ذلك لجنة الامتحان أو بعض أعضائها، فإنَّ اللجنة لم تستطع أن تُقِرَّ الطريقة التي عالَج بها الأساطير أو الأحداث التاريخية، وإذا كان الطالب قد فضَّل مسرحية «مأساة أوديب» لباكثير على مسرحية «أوديب ملكًا» لتوفيق الحكيم، فإنَّ اللجنة لم تستطع أن تُقِرَّه على هذا التفضيل من حيث طريقة المعالَجة وبناء الأحداث بعضها على بعض، كَمَا أنها سوَّت بعد ذلك بين الأديبين المصريين في سوء استخدامها لهذه الأسطورة الخالدة، وودَّتْ أن لم يَتَعَرَّضا لها بعد أن أعطاها الشاعر اليوناني الخالد سوفوكليس تلك الصيغة وذلك المدلول، اللذين جعلا من مسرحيته عملًا خالدًا عَجَزَ عن مُجَاراته جميع اللاحقين في آداب العالم المختلفة، بل إنَّ اللجنة لم تُخْفِ نُفُورَهَا من الخاتمة اللاأخلاقية التي حاولَ كَاتِبانا أن يُنْهِيَا بها هذه الأسطورة.

وإذا كان الأستاذ الحكيم قد أَجْرَى في نهاية مسرحيته بين أوديب وأُمِّه حوارًا جارحًا حَاوَلَ فيه أوديب أن يغري أمه بأن يُهاجرا معًا بعيدًا عن وطنهما طيبة؛ حتى يستطيعا الاستمرار في حياتهما الزوجية رغم ما تأكد من علاقة الأمومة والبنوَّة بينهما، فإنَّ باكثير قد تَرَدَّى في نفس السوأة عندما ذَكَرَ أن الأُم جوكاست أخذت تضرع إلى أوديب لكي يَعْدِل عن مُصَادرة أموال الكهنة حتى لا يَفْضَح هؤلاء حقيقة العلاقة بينها وبين أوديب، وبذلك تستطيع الاستمرار في مُعَاشَرته معاشَرة الأزواج بالرَّغم مما تأكد لهما من أن أوديب ابنها.

وبالمثل لم تستطع اللجنة أن تُقِرَّ ما زعمه الأستاذ باكثير في مسرحيته «سر الحاكم بأمر الله»، من أنَّه كانت في فارس لجنة أو جماعة للملاحدة هي التي دَسَّتْ للحاكم بأمر الله من يُغْرِيه بادعاء الألوهية، وأخذ الناس بتلك القسوة الوحشية التي أَخَذَهُم بها باسم الدين وبدعوى المحافظة على تعاليمه، إلى أن أتاح الله للشعب الخلاص منه بفضل المؤامرة التي دَبَّرَتْها أخته لقتله.

ومنذ عام ١٩٤٥ أخذ الأستاذ باكثير يتجه في تأليف مسرحياته نحو السياسة المعاصرة، وهنا استعان الطَّالِبُ بحياة الأستاذ باكثير ليُفسر اختياره لموضوعات هذه المسرحيات ذات الطابع السياسي.

الأستاذ باكثير قد تنقل بين إندونيسيا وحضرموت والحجاز ومصر التي استقر فيها نهائيًّا وتَجَنَّس بجنسيتها، ولكنه مع ذلك لم يستطع أن ينسى أوطانه السابقة والرابطة التي تجمع بينها، وهي الإسلام أولًا ثم العروبة ثانيًا والوطنية المصرية ثالثًا؛ ولذلك نراه يَعْرِض كفاح إندونيسيا ضد الاستعمار الهولندي في مسرحية «دعوة الفردوس»، ثم يخص فلسطين الشهيدة والصهيونية الملعونة بمسرحيتي «شيلوك الجديد» و«شعب الله المختار»، كما يخص صراع مصر ضد الاحتلال البريطاني والإمبراطورية المنهارة بمسرحيتي «مسمار جحا» و«إمبراطورية في المزاد».

باكثير إِذَنْ مسلم عربي قبل كل شيء، وإذا كان قد جَمَعَ بعد ذلك بين الثقافة العربية وأطرافًا من الثقافة الغربية؛ فإنه ظلَّ في جوهره أديبًا إسلاميًّا عربيًّا، يَهْتَمُّ بمشاكل البلاد الإسلامية والعربية قَدْر اهتمامه بمشاكل الوطن الذي اختاره مُسْتَقَرًّا نهائيًّا وهو مصر، كما ظلَّ محور تفكيره إسلاميًّا عربيًّا وفلسفته إسلامية عربية، وهذا هو ما تَوَفَّرَ صاحبُ البحث على إظهاره قَبْل كل شيء، بل إلى الحد الذي أنساه — أو كاد — البحثَ في النواحي الفنية لمسرح الأستاذ علي أحمد باكثير، وهذا هو ما أَخَذَتْهُ لجنةُ الامتحان أساسًا على هذا

البحث الذي بَذَل فيه صاحبُهُ المجهود الكبير الذي تتطلبه دراسته لسبع عشرة مسرحية للأستاذ باكثير.

وإذا كان صاحب البحث قد لاحظ على مسرحيات الأستاذ باكثير السياسية أنها مسرحيات مناسبات، وخشي ألا تحتفظ بقيمتها بعد تَغَيُّر تلك المناسبات وزوالها، بل واستدل على هذا بما لاحظه من أنه إذا كانت مسرحية «مسمار جحا» قد صادَفَتْ عند الجمهور نجاحًا كبيرًا، عندما كان الإنجليز يتلكئون في الجلاء عن مصر، ويُحاولون أن يتركوا فيها «مسمارًا» يتحكمون به للعودة إلى احتلالها، فإنَّ نفس المسرحية عندما أُعيد عَرْضُها بعد زوال الاحتلال وتخلصنا منه نهائيًّا لم تُصِبْ نفس النجاح.

ولكنَّ اللجنة لم تُوافق الطالب على هذا الرَّأي، فما يُسَمَّى بأدب الملابسات لا يمكن أن يُعَدَّ كله أدبًا فانيًا صائرًا إلى الزوال، ولا تزال الإنسانية تحتفظ بالكثير من هذا الأدب مثل خُطَب ديموستين الإغريقي أو شيشرون الروماني، وهي قد احتفظت بحياتها بفضل ما تَضُمُّ من قيم ومعانٍ إنسانية خالدة مُطْلَقة، ثم بفضل ما تقوم عليه من أُسُس فنية سليمة، ومن هنا تطرَّق البحثُ إلى النواحي الفنية والقيم الإنسانية الباقية في مسرح الأستاذ باكثير.

واتجه الرَّأي الغالبُ في لجنة الامتحان إلى أن ما يمكن أن يُؤخَذَ بنوع خاصٍّ على مسرح باكثير السياسي إنما هو ضَعْف البناء، وهذا الضعف يرجع إلى ضعفٍ في قوَّة الخيال، وعدم عنايته بأصول البناء المسرحي الذي يتطلب الطبيعية والمعقولية وقرب المشاكلة للحياة، وبناء مسرحيات الأستاذ باكثير قد يدل على ذكاءٍ ومهارة وتفنُّن، ولكنه لا يدلُّ على قوة الخيال، وعلى القدرة على بناء الأحداث بناء جبريًّا، بحيث يتولد بعضها عن بعض في منطق سليم واضحٍ سَهْلِ المنال، ورُبَّما كانت هذه الصعوبة هي التي اضْطَرَّتْ أديبَنا في أوَّل عهده بالأدب إلى أن يلتمس في الأساطير والتاريخ هياكل مُعَدَّة لمسرحياته وقصصه الأولى، أو على الأقل مادة أولية لها، حتى إذا انفصل عن الأساطير والتاريخ وحاول أن يبني من واقِعِ حياتنا المعاصرة مسرحياته اعتمد على الذكاء والمهارة أكثر من اعتماده على قوة الخيال والقدرة على البناء، وتسبَّب ضعف البناء في إضعاف القِيم الفكرية والعاطفية التي تتضمنها مسرحياته؛ لأنَّ البناء الذي يلوح مفتعلًا خليقٌ بأن يُضْعِف من قوة القيم الإنسانية التي تنطق بها الأحداث المفتعلة أو البعيدة عن طبيعة الحياة ومنطقها القريب المنال.

«الفراشة» ... مسرحية كلاسيكية

شاهدتُ في الأوبرا فِرقة المسرح الحر المجاهدة وهي تَعْرِض مسرحية الفراشة، تأليف الدكتور رشاد رُشدي، رئيس قسم اللغة الإنجليزية وآدابها بكلية الآداب بجامعة القاهرة، وهي مسرحية سَبَقَ لي أن طالعتُ نَصَّها قبل أن تُمَثَّل.

وقد أثارت هذه المسرحية في نفسي عِدَّة خواطر.

فكاتب المسرحية أستاذٌ دَرَسَ فَنَّ الدراما دراسة أكاديمية، تعتز بداهةً بالمذهب الكلاسيكي، الذي تَبَلْوَرَ بنوع خاصٍّ في فن المسرحية أكثر مما تبلور في فنون الأدب الأُخرى كالقِصَّة أو الملحمة أو الشعر الغنائي، ومن مُؤَلَّفات الدكتور رُشْدي وندواته النقدية نتبين أنه من المتحمسين للكلاسيكية، ولا ضَرَرَ في ذلك، بل فيه كل النفع؛ لأننا نَوَدُّ أن لو قامت لَدَيْنَا مدارس مختلفة في الأدب والنقد إلى أن تنصهر في نفوسنا كل هذه المدارس؛ لِنَخْلُص بعد ذلك إلى مدرسة أصيلة لنا.

ومسرحية الفراشة تُعتبر مسرحية كلاسيكية؛ لأنَّها تقوم أولًا وقبل كل شيء على الصراع، وإن كُنَّا نختلف مع صديقنا المؤلف على نوع الصراع، أو على الأصح محور الصراع الذي تجري عليه أحداثها، فالدكتور رشدي يرى في الكلمة التي قَدَّمَ بها مسرحيته إلى الجمهور أنها «تمثل للصراع بين القيم الروحية والقيم المادية التي طَغَتْ على مجتمَعِنا الحديث». ونحنُ لا نرى هذا الرأي، ومن حق الناقد أن يُخَالِفَ الأديب في تفسيره لعمله الأدبي، فالصراع في هذه المسرحية ليس بين القيم المادية والقيم الروحية، بل بين مفهوم للحياة ومفهوم آخر.

فبطلة المسرحية السيدة سميحة التي يُشَبِّهها المؤلف بالفراشة، ابنة لأحد البشوات المُتْرَفين السفهاء المنحلين، وقد مات أبوها وتزوجَتْ من أديب من الطبقة الوسطى هو

الأستاذ رمزي، الذي يعتقد أن له رسالة أدبية ثقافية ووطنية، رسالة يُريدُ أن يُؤديها ويَتَّخِذَ منها هدفًا لحياته، بينما ترى الفراشة المدللة المنحلة، هي وأمها أرملة الباشا وجميع أصدقاء الأسرة من أهل النفاق والإنفاق، أنَّ الأستاذ رمزي يجب أن يُقْلِع عما يسميه رسالة ليتجه إلى كسب المال من أي طريق.

والأستاذ رمزي لا يحتقر المال ولا يجهل دَوْرَه في الحياة وضرورة الحصول منه على ما يَحْفَظ الكرامة، ويضمن الحياةَ المعقولة له ولزوجته، ويعتقد أنَّ في كسبه من العمل الأدبي ما يُوفِّر له سُبُل العيش الكريم، وقد صَرَّح برأيه في أكثر من موضع من المسرحية، وبخاصة عندما ثار في وَجْه زوجته وطلب إليها أن تنتقل معه إلى سكن خاصٍّ بدلًا من البقاء في منزل أبيها الباشا المرحوم وجوِّه الفاسد.

وعلى هذا الأساس لا يكون هناك تعارُض بين القيم الروحية والقيم المادية، فالأستاذ رمزي ممثل الروحية في المسرحية لا يَتَنَكَّر لحسن الحظ للقيم المادية ولا يُهْمِل شأنها، ولا أَظُنُّ أن صديقنا الدكتور رشدي يهمل أو يتجاهل تلك القيم هو الآخر مهما تجَهَّم للمادية وبخاصة المادية التاريخية.

الأستاذ رمزي ليس إذن عدوًّا للقيم المادية في مسرحية الدكتور رشدي نفسه، وإنما هو عدو لفَهْم خاصٍّ لوظيفة المال في الحياة، فهو من أولئك الذين يؤمنون بأنَّ خير المال ما أغناك عن سؤال الناس، وأنَّ المال إذا أصبح هدفًا في ذاته أو وسيلة للترف والانحلال والفساد وَجَبَ احتقارُه ومحارَبَتُه.

ولقد كان من الممكن أن يتخذ الأستاذ رمزي موقفًا أكثر إيجابية من الفراشة وأهلها، ولكنه فيما يبدو كان مُخَدَّر الإرادة بالحب الذي استأنسه للفراشة وأهلها، حتى رأيناه يستسلم لما دبرته الفراشة بواسطة أصدقاء أسرتها من تعيينه مديرًا لإحدى الشركات بمرتب مائة وخمسين جنيهًا في الشهر بدلًا من الخمسين أو الستين التي كان يكسبها شهريًّا من الأدب.

وظلَّ الأستاذ رمزي مديرًا للشركة ومنقطعًا عن الأدب لمدة أربع سنوات، ولكنه وَجَدَ نفسه غريبًا في ميدان المال والأعمال، غيرَ قادر على أن يتكيف مع ما فيه من أوساخ، حتى انْتَهى به الأمر إلى الفصل من الشركة على أَثَر ضَبْطِه لأحد أبناء الباشوات وهو يختلس من الشركة، وبخروجه منَ الشَّركة رأينا الفراشة تنصرف عنه ظَانَّةً أنه قد انتهى وتحطَّمَ، وتُصَادِق الفراشة رجلًا مُنحَلًّا من أصدقاء الأسرة، هو سامي بك الذي صاحَبَ أو على الأصح ادعى العشق لسميحة ولأختها ناهد الأرمل الشابة في نفس الوقت، وينتهي الأمر

بالفراشة إلى طَلَب الطلاق من الأستاذ رمزي وتُصَارحه بأنها تَطْلُب الطلاق لتتزوج من سامي الذي تحبه، ولا يطيق رمزي هذه الصدمة فينتحر كمدًا.

ومخازي هذا الوسط المنحل لا تقتصر في المسرحية على سميحة التي تحكي الفراشة في نزواتها المجنونة، بل تمتد إلى عدد من الأزواج والزَّوجات المنحَلِّين من أصدقاء الأسرة مثل عدلي بك وزوجته سناء، التي نعلم في آخر المسرحية أنها قد انتهزت فرصة سفر زوجها عدلي إلى الخارج في إحدى المهمات؛ لكي تتفق مع سميحة على السفر إلى الأقصر، حيثُ تلتقي سميحة بسامي بك، وتلتقي سناء بعشيق لها لم نَرَهُ، اسمه الدكتور خيري، وكأن سناء قد أصبحت فراشة أخرى، وكان من الممكن أن تكتفي المسرحية بفراشة واحدة.

وأمَّا الفتاة هدى؛ فقد كان وجودُها في المسرحية عَامِلَ توازُنٍ هامٍّ؛ وذلك لأنها وإن تكن من أقرباء الأُسرة إلا أَنَّها كانت أكثر شرفًا وكرامة، فهي لم تُطِق الحياة مع الزَّوج الغليظ الثري توفيق بك الذي اختارته لها الأسرة، فانفصلت عنه بعد ستة أشهر لا لتنخرط في الفُحْش، بل لتَلْتَحِق بالجامعة حتى تواصل دراسَتَها التي قطعها الزواج، ثم لتتزوج بعد ذلك من الصحفي المكافح الوطني الذي يتفق معها في مفاهيم الحياة، وهو الأستاذ «صلاح» صديق رمزي الذي نُكِبَ بالفراشة وكأنه نَحْسُه المحتوم.

المضمون الإنساني

وفي رأينا أنَّ المضمون الاجتماعي الإنساني لهذه المسرحية هو أنَّ السعادة الزَّوجية لا يمكن أن تقوم على الحب الجنسي وحده، ما لم يتدعم هذا الحب بمفهوم مشترك للحياة بين الزوجين، فهي مأساة زواج غير متكافئ، وليس عدم التكافؤ فيها ناشئًا عن اختلاف في الطبقة الاجتماعية، أو في النظر إلى القِيَم المادية والروحية ولا تَفَاوُت السن، وإنما هو نابع من اختلاف مفاهيم الحياة، وهذا التفسير أخذناه من نص المسرحية، وأمَّا تفسير الدكتور رشدي فرُبَّما يكون له أصل في فلسفته الاجتماعية العامة، ولكن لحسن الحظ لم يَبْرُز في مسرحيته، وما أظُنُّنا في حاجة اليوم لأنْ نُهَاجِم القيم المادية ونُعَارض بينها وبين القيم الرُّوحية بعد أن أَيْقَظَتْنا ثورتنا الأخيرة إلى أهمية القيم المادية في الحياة، وأصبحت فلسفة حياتنا الجديدة تتجه وجْهة رفيعة يجبُ أن نُساعد على تعميقها؛ لأنها تتمشى مع فلسفتنا السياسية الجديدة والتفكير العلمي الحديث.

اللغة والدراما

ومسرحية الفراشة تعبر في لغتها العامية التي لا تصلح إلا للكوميديا المحلية، بينما تفضلها الفصحى في المسرحيات المترجمة والمسرحيات التاريخية، ثم الدراما الجدية بوجه عام.

ومع ذلك؛ فقد استخدم الدكتور رشدي اللغة العامية في كتابة هذه المسرحية الكلاسيكية التي يَصِحُّ أن نُسَمِّيها تراجيديا عصرية، والدكتور رشدي بعمله هذا إنما يُجَدِّد اتجاهًا عَرَفَهُ مسرحنا العربي في أواخر الربع الأول من هذا القرن، عندما كان مسرح فناننا الكبير يوسف وهبي يُقَدِّم الدرامات والميلودرامات باللغة العامية، مثل مسرحية «الذبائح» لأنطون يزبك.

وإنه لمن الأهمية بمكان أن نُلاحظ أنَّ العامية التي يكتب بها أدباء اليوم كوميدياتهم تختلف اختلافًا كبيرًا عن العامية التي اسْتُخْدِمَت في كتابة الدراما، فعامية الكوميديا عامية تحرص قبل كل شيء على اللون المُحَلَّى الذي ينبعثُ عنه جانب كبير من الإضحاك، وأمَّا عامية الدراما؛ فإنها عامية يصحُّ أن نُسَمِّيها بالعامية الجزلة، وجزالتها تأتي من جزالة المعاني التي تُعَبِّر عنها والأهداف التي ترمي إليها، حتى لأذكر أنَّ بعض من حضر مسرحية الفراشة قد رأوا أنَّ المؤلف قد حَمَّلَ حوارها العامِّيَّ من المعاني النفسية والاجتماعية أكثر مما يُحْتَمَل، وأنا بالبداهة لا أُقِرُّهم على هذا الرأي، فما يجوز أن يكون استخدام العامية سبيلًا إلى التفاهة أو السطحية ما دامت تلك العامية تستطيع أن تستوعب المعاني والخواطر الأكثر عمقًا وجدية.

الأداء التمثيلي

وأمَّا عن الإخراج والأداء التمثيلي فيُخَيَّل إليَّ أنَّ فِرقة المسرح الحر كانت تستطيع مزيدًا من التجويد والصقل في أداء هذه المسرحية الكلاسيكية بحكم ما اعتدنا أن نَشْهَد في إخراجها وتمثيلها لعدد من المسرحيات السابقة، فقد أحسَسْتُ وبخاصة في أداء دور البطل، وهو الأستاذ رمزي، وبخاصة في المقطع النهائي للمسرحية وهو مشهد انتحاره، أنَّ الحركة كانت في حاجة إلى مزيد من الطبيعية ومُشَاكَلة الحياة عندما انْتَقَلَ من غرفة النوم التي انتحر فيها إلى غُرْفَة المكتب أو رُكْن المكتب في الصالة، ولكنني مع ذلك لا زلت محتفظًا بثقتي الكاملة في هذه الفرقة المجاهِدة المثقَّفة.

جمهورية فرحات بين المسرحية والأقصوصة

تَعْرِض الآن الفِرقة المصرية بحديقة الأزبكية مسرحيتَيْن قصيرتين كل واحدة منهما من فصل واحد للدكتور يوسف إدريس، وهما «جمهورية فرحات» و«ملك القطن».

والمسرحية الأولى وهي «جمهورية فرحات» تُثِير عِدة مشاكل نقدية جديرة بالدرس والاهتمام، فهي كانت في الأصل أُقصوصة مَنْشُورة للدكتور يوسف إدريس الذي أحالها إلى مسرحية ذات فصل واحد دون أن يُحْدِث فيها تغييرات جوهرية.

والقصة من النوع المسمى بالقصة ذات الأدراج، فهي تبدأ في أحد أقسام البوليس، حيث نرى الصول فرحات جالسًا على مقعده لا يُغادره، ويتعاقب عليه وفود من الشاكين والمجرمين الذين يَفِدُون على أقسام البوليس، وبمَلَكة ملاحَظة دقيقة يعرض المؤلف علينا عدة لوحات صغيرة من أخلاق المجتمع، وما كان قد استشرى فيه من فساد وتفاهة وانحلال، وقد طغى هذا الانحلال حتى شَمِلَ رجال البوليس أنفسهم، فهذه امرأة تَدَّعي أن مُطَلِّقَها قد حَرَّضَ عليها من ضربوها في دُور السينما وجردوها من قرطها الذهبي، وعندما يسأل الصول فرحات عن سبب تحريضه على ضربها تقول: إنه أراد أن ينتقم منها لرفْضِها التنازلَ عن حكم نفقة استصدرته هذه بعد طلاقها، وعندما يسألها عن سبب الطلاق تقول: إنَّه كان لأنها تعثَّرَتْ عند وقت السحور في قُلَّة حماتها فكسرتها وغضب الزوج فطلقها من أجل قلة أمه، وليس بعد ذلك تفاهة ولا انحلال اجتماعي.

والصول فرحات الساخط على عمله المِلِّ، المتبرمُ به، لا يزال يثرثر ويتلكأ في عمله، حتى إذا أحس بقدوم الضابط مُعَاوِن القسم تَظَاهَر بالجد والاهتمام وإنجاز عمله، بينما نعلم أنه قد بلغ من الكسل والتبرم حدًّا يتساءل معه: لماذا مات رجل في خرابة تابعة

للقسم الذي يعمل فيه؟ ولماذا لم يواصل هذا الميت سيره خطوات أخرى حتى يموت في خرابة تابعة لقسم آخر؟

وبينما تتتابع أمامنا هذه اللوحات الاجتماعية القاتمة نحسُّ أن الصول فرحات قد نَسِي أنَّ المؤلف المحجوز لسبب سياسي في حجرته متهم مُودَع رَهْن التحقيق، فيأخُذ في التبسط معه في الحديث؛ حتى ليخبره بأنَّه قد ألف قصة لفيلم سينمائي، وقد ساقه إلى هذا الحديث ذكر السينما الذي ورد على لسان السيدة المطلقة التي سَبَقَ أن أشرنا إلى شكواها.

وعند هذه المرحلة نحسُّ أن المؤلف قد فتح درجًا ليستخرج منه هذه القصة الجديدة التي كان الصول فرحات قد ألفها لفيلم سينمائي، وبالفعل يأخذ الصول في سرد هذه القصة، وإن كانت اللوحات الاجتماعية لا تزال تتابع مُتَخَلِّلة سرد القصة الجديدة، فمِنْ وَقْت إلى آخر يفد إلى القسم مُتَّهَمون وشاكُون يقطعون سياقها الذي لا يلبث أن يُستأنف.

القصة الجديدة

والقصة الجديدة التي كتبها الصول فرحات للفيلم السينمائي تحكي كيف أنَّ ثريًّا هنديًّا زارَ مصر ونزل بأحد فنادقها الكبرى، وفَقَدَ فصًّا كبيرًا من الياقوت الثمين وجَدَهُ أحد أفراد الشعب المصري فرَدَّهُ إليه ورفض أن يتقاضى أية مكافأة عن أمانته، فتأثر بصنيعه الرَّجل الهندي واشترى عند عودته إلى بلاده عدة أوراق من يا نصيب كبير رَبِحَتْ إحداها مليونًا من الجنيهات، ولما كان قد اشتراها لصالح المواطن المصري؛ فإننا نراه يشتري بهذا المبلغ عدة سلع ثمينة يوسق بها سفينة كبيرة، ويُرسلها هدية للمواطن المصري الذي يبيع هذه السلع ويشتري بها سفينة بخارية يستخدمها في عملية الشحن، ثم اشترى سفينة أخرى وثالثة ورابعة حتى يُكَوِّنَ أسطولًا تجاريًّا يحل محل الأساطيل الأجنبية في تجارة مصر، ويزداد ثراؤه فيُنشئ عِدَّة مصانع ويُحْسِن معامَلة عماله ويبلغ به الكرم في النهاية أن يتنازل للشعب عن ثروته كلها، وبذلك تتأسس الجمهورية الجديدة «جمهورية فرحات».

ويوسف إدريس على عادته في استخدام الأسلوب الخفيف السريع لم يُفْصِح عن العلاقة بين هذه القصة الجديدة وبين قصته التصويرية الأولى التي بدأها في قسم البوليس، ولكنَّنا عند إمعان النظر لا نلبث أن نتبين هذه العلاقة، فالبوليس المنحل الساخط والشعب المنحل الفاسد يَشْعُران بما في حياتهما من بؤس، ويَعِيَان هذا البؤس ويَوَدَّان الخروج

منه، ولكنهما لا يعرفان السبيل إلى الخلاص، وما القصة الثانية إلا حلم يُوحي به هذا البؤس والرَّغبة الدفينة العارمة في التخلص منه، ولا أدلَّ على أنها حلم من تلك المصادفات العجيبة التي تقوم عليها: مصادفةُ زيارة ثري هندي لمصر، ومصادفةُ ضياع فصه الياقوتي الثمين، ومصادفةُ عثور مواطن مصري عليه ورَدِّه إلى صاحبه ورفْضه أَخْذ مكافأة عن أمانته، ومصادفةُ اليانصيب ومصادفةُ الروح الخيرة المستنيرة التي تَمَيَّزَ بها المواطن المصري، فكل هذه المصادفات لا يمكن أن تتجمع إلا في عالم الأحلام، ومع ذلك فإنَّ هذه الأحلام كانت في الواقع تكوِّن جزءًا من واقع حياة الغالبية العظمى من شعبنا عندما كنَّا نشكو جميعًا مما صرنا إليه من بؤس وانحلال، وكنا نرغب في حرارةٍ التخلُّص من بؤسنا وانحلالنا، دون أن نتبين السبيل إلى هذا الخلاص، ودون أن نرسم له خطة واقعية مجدية، مُكتفين بالأحلام أو شبه الأحلام القائمة على المصادفات النَّادرة.

وهكذا يظهر كيف أنَّ قصة إدريس ذات الأدراج لم تكن مفكَّكة ولا موصولة الأجزاء وصلًا مفتعلًا، كما أنَّه لم يكن هناك تناقُضٌ بين جزءيها؛ لأنها في الواقع قصة واقعية بجزءيها، وإن تكَوَّنَتْ من خطين متوازيين، أحدهما خط البؤس الذي يُكَوِّن واقعَ حياتنا، والثاني خط الرَّغبة والأمل في الخلاص من هذا البؤس، وإن ظلَّ هذا الخط حلمًا، وإن يكن هذا الحلم قد كان هو الآخر جزءًا من واقع حياتنا.

كانت القصة إذن كُلًّا مُتَمَاسكًا رَغْم الدرج الذي انفتح في سياقها عن قصة جديدة، ولكن كيف السبيل إلى تحويل هذه القصة المزدوجة إلى مسرحية، وهل يَحْسُن أن تُقَدَّمَ هذه القصة في فصلين، أحدهما في قسم البوليس، والآخر في عالم الحلم أو السينما، خاصة وأننا نعلم أن بعض كبار المخرجين لا سيما في الاتحاد السوفيتي قد حاولوا أن يجمعوا أحيانًا بين المسرح والسينما، وكان من الممكن أن نُحاول هذه الطريقة على مسرحنا، فتبدأ المسرحية في قسم البوليس وتتخللها بعض مُشاهد عارضة القصة الثانية، أو من الممكن أن نُحَمِّل ممثلًا واحدًا — هو الممثل القدير فاخر فاخر — عبءَ سَرْد قصة على الجمهور من فوق خشبة المسرح، وهو جالس على مكتبه دون أن يُغادره، أو يأتي بحركة واحدة، وهذه هي الطريقة التي اختارها المؤلف عندما حوَّل قصته إلى مسرحية، مُتَحَدِّيًا أصول الفن المسرحي الذي نعلم أنه لا يسمح بأن يَجْلِس ممثل على خشبة المسرح ليَقُصَّ على المشاهدين قصة بأكملها، دون أن يبعث الفتور في نفوسهم أو يُثير فيها الملل.

وفي الحق أنها كانت تجربة جديدة بالغة الخطورة، وقد أثبتت أنَّ لدينا ممثلًا كفاخر فاخر يستطيع أن ينهض بمثل هذا العبء الفادح، وأن ينجح في أدائه، كما أثبتت أنَّ لدينا

مخرجًا كفتوح نشاطي يستطيع أن ينفث الحياة في قصة يسردها وهو جالس على خشبة المسرح، ويُجْرِي فيها من الحركة ما يُعَوِّض التمثيل الفعلي لأحداثها.

ولكنني — بالرغم من تسجيل هذا النَّجاح الفذ — ما زلت أعتقد أن قصة يوسف إدريس فيها من دقة الوصف وروعة التصوير ما يجعلها تَفْضُل مسرحيته، كما أعتقدُ أنَّ هذه القصة أكثر صلاحية للسينما منها للمسرح؛ وذلك لأنَّ السينما لديها من الحيل الفنية ما لا يملكه المسرح، فبطريقة «الفلاش باك» مثلًا كان من الممكن أن تعرض القصة الثانية وأن يتخللها بعض لوحات القصة الأولى كما فعل المؤلف، ولكن في حركةٍ وتمثيلٍ وفنية طريفة.

ولكنه إذا كانت المسرحية قد فَقَدَتْ ما كان في القصة من وَصْف وتصوير، فإنها قد احتفظت بما يتميز به المؤلف من خفة وشعبية جميلة في الحوار، ومن قُدْرَة على رَسْم الشخصيات وتحديد أبعادها وتَمَيُّز قسماتها النفسية والأخلاقية.

لقد كانت هذه المسرحية مُغَامَرَة من المؤلف والمخرج والممثلين، ولكنني حمدتُ الله لنجاحها رغم خروجها على أصول المسرح والتأليف المسرحي، وحمدته أكثر من ذلك؛ لأنَّها احتفظت بخصائص الأديب يوسف إدريس الذي يتميز قبل كل شيء بمهارته ككاتب للقصة القصيرة، وكفنان يرسم ما يُمكن أن نسميه بالمنياتور الأدبي.

وأمَّا المسرحية القصيرة الثانية، وهي «ملك القطن» فهي الأُخْرى قد كانت أقرب إلى اللوحة الاجتماعية منها إلى المسرحية، وإن كانت لوحةً حيةً صادقةً تمثل حالة فعلية كانت سائدة بين المُلَّاك الجشعين والفلاحين المغبونين، الذين يُجاهدون جهادًا مريرًا؛ لكي يستخلصوا ثمرةَ جهدهم من بين براثن أولئك المُلَّاك، وتتمثل هذه الثمرة بنوع خاص في محصول القطن الذي كان ولا يزال مَصْدَرَ ثروتنا الأساسية، والذي يقتضي العدل أن يُعْتَبَرَ الفلاحُ ملكًا له باعتبار أنَّه أداة إنتاجه الأولى، وإن تكن هذه اللوحة قد تخطت القطن والصراع حوله إلى العلاقة الاجتماعية العامة بين المُلَّاك والفلاحين، وقد صَوَّرَ المؤلفُ هذه العلاقة تصويرًا خاطفًا عميقًا في تَلَهُّف ابن الفلاح على أن يحظى بالزواج من ابنة مالك الأرض، وفي تلهف طفل الفلاح على أن يلعب مع طفل المالك دور القاطرة بدلًا من أن يُرْغَم على أن يلعب دور السبنسة.

وفي عَرْض هذه اللوحة أيضًا يَطِيب لي أن أغتبط بما أحسَسْتُ به من أنَّه قد أصبح لدينا مخرج كنبيل الألفي وممثلون كفؤاد شفيق وشفيق نور الدين، يستطيعون أن يبعثوا الحركة والحياة في لوحة اجتماعية مُحْكَمَة كلوحة «ملك القطن».

«سقوط فرعون» أو السلام المسلح

حضرتُ منذ أيامٍ مسرحيةَ «سقوط فرعون» تأليف الأستاذ ألفريد فرج، وإخراج الأستاذ حمدي غيث بمسرح الأوبرا، حيث تعمل الآن فرقتنا المصرية، ولاحظتُ أثناء العرض أن المشاهدين كان أحدهم يسأل الآخر عما يُريد المؤلف أن يقوله في مسرحيته، كما أنَّ بعضهم كان يسأل البعض الآخر في نهاية كل فصل عما إذا كانت المسرحية قد انتهت أم لا تزال لها بقية.

ومسرحية «سقوط فرعون» من نوع المسرحيات ذات القضايا، أي: من المسرحيات الذهنية التي تُعالج قضية من القضايا، والقضية في حالتنا هذه هي قضية السلام، فالفرعون إخناتون الذي عُرِفَ في تاريخ مصر القديمة بالدعوة إلى التوحيد وإلى المثالية الأخلاقية يَعْتَنِق في المسرحية سياسة السلام المُطْلَق، ويدعو إلى هذه السياسة، ويرفض أن يلجأ إلى الحرب لأي سبب كان، بينما كهنة آمون الرَّجعيون يرفضون هذه السياسة ويَدْعُون إلى الحرب للمُحَافَظة على المستعمرات المصرية في آسيا وأفريقيا، وأرسل هؤلاء الكهنة واحدًا منهم إلى قائد جيش إخناتون ليُغْريه بالخروج على سياسة فرعون وتسيير الجيش لقمع المستعمرات، وينجح الكاهن اللبق الداهية في مُهمته فيغري القائد بهذه السياسة، بل ويغري أيضًا زوجة فرعون نفرتيتي بنفس السياسة.

ويحسُّ فرعون بهذه المؤامرة فيأمر بوضع قائده وزوجته في السجن، ولكن القائد لا يلبثُ أن يهرب من السجن ليقود جيشه إلى الحرب، ويدرك إخناتون أنَّ سياسة السلام المُطْلَق التي يدعو إليها لا سبيل إلى تحقيقها، بل وينتهي به الأمر إلى الاعتقاد بأنَّ هذه السياسة لا يستطيع أن يعتنقها ويبشر بها إلا نبي، وأمَّا الملوك فلا سبيل إلى اعتناقهم مثل هذه السياسة غير العملية، وعلى أساس هذا الاعتقاد يتنازل عن المُلك لابنه الأكبر مفضلًا أن يتفرغ لنشر رسالة السلام في الأرض كنبي متجوِّل، وما أشبهه عندئذٍ بالسيد

المسيح نبي المحبة والسلام، كما أن الممثل القدير الأستاذ حسين رياض رسول كهنة آمون إلى قائد جند إخناتون قد ذكَّرَنا بشكل واضح رائع بأنطونيو في مسرحية يوليوس قيصر لشكسبير، وبنوع خاص بخطبة أنطونيو الشهيرة في شعب الرومان، وهي الخطبة التي استطاع فيها أن يؤلِّب الشعب الروماني ضد الرجل الفاضل بروتس، مستخدمًا ذلك الدهاء العميق الذي يهدهد به الشعب المحب لبروتس الشريف، ويُسَلِّم فيها بنبل بروتس ثم ينتقص من هذا النُّبل شيئًا فشيئًا حتى يأتي عليه، وعندئذٍ يَسْهُل عليه أن يُثير الشعب ضد بروتس الذي تآمر على قتل يوليوس قيصر، وأكبرُ الظَّن أنَّ الأستاذ ألفريد فرج قد تأثر في التعبير عن الدعوة إلى السلام بتعاليم الإنجيل السمحة الخيرة.

لسان السياسة

وفي المشهد الذي يجري داخل السجن نرى ضمن السجناء شاعرًا مصريًّا اتخذ منه المؤلف لسانًا معبِّرًا عن السياسة التي يرتضيها الشعب، ولا غرابة في ذلك، فالشُّعراء والأدباء رُبَّما كانوا أَقْدَرَ من غيرهم على الإحساس برأي الشعب واتجاهه.

وهذه السياسة هي سياسةُ السلام المسلح، فالشعب لا يُقِرُّ سياسة الحرب والعدوان والسيطرة على المستعمرات؛ لأنها سياسة لا يستفيد منها غير طالبي الثراء والمجد الشخصيَّيْن، ولا مصلحة للشعب فيها، بل عليه غُرْمها؛ لأنَّه هو الذي يَدْفَع ثمنها من دَمِه وعَرَقِه، ولكنه من جهة أخرى لا يوافق على سياسة السلام المُطْلَق التي دعا إليها إخناتون؛ لأن السلام الأعزل سرعان ما يقع فريسةً للمعتدين، والشعب إذا كان لا يريد أن يستخدم القوة لإرغام المستعمرات على الخضوع، إلا أنَّه لا يُريد أيضًا أن تغزو تلك المستعمراتُ أَرْضَه وتَمْتَهِن كرامته، وبالفعل ينضم الشعب إلى فرعون الجديد في حرب أهلية تقوم بين فرعون وعامة الشعب من جهة، وقائد جيشه وكهنة آمون وأتباعهم ذوي النفوذ والسيطرة من جهة أخرى.

ولسوء الحظ يُقْتَل فرعون في هذه المعركة ويَخْلُفه على العرش أخوه الأصغر توت عنخ آمون، الذي ينتهي به الأمر إلى أن يعود إلى عبادة آمون والخضوع لكهنته، فيستبْدِلُ اسمه بتوت عنخ آمون، وبذلك يُخَيَّل إلينا أنَّ سياسة الحرب والعدوان هي التي انتصرت في النهاية، وإن كنَّا نحسُّ أن هوى المؤلف مع سياسة الشعب، أي: سياسة السلام المسلح للدفاع عن النفس والوطن لا للعدوان على الغير، وذلك بدليل ما نسمعه في ختام المسرحية

من تبشير إحدى شخصياتها بانتصار سياسة السلام الشعبية بعد أن تتغير الظروف ولا يعود هناك فراعنة، ويُصبح الأمر كله إلى الشعب.

هل انتهت المسرحية؟

هذه هي القضية التي حاول ألفريد فرج أن يُعالجها في مسرحية «سقوط فرعون»، وإن كنتُ أخشى أنَّ كثيرًا من المشاهدين سيَرَون أنني قد خَلَعْتُ على المسرحية وضوحًا لم يتوفر لها، وأنا لا أبرئ نفسي من هذه التهمة، بل أعترف لهم في تواضُعٍ أنني لم أستطع أن أُدْرِك هذه الخطوط الرئيسية في المسرحية إلا بعد جهدٍ وإدمانِ فِكْرٍ، كما أعترف أيضًا بأنني هممتُ أحيانًا بأن أتساءل كغيري من الحاضرين في نهاية الفصول عمَّا إذا كانت المسرحية قد انتهت أم لا تزال لها بقية؛ وذلك لأنَّ بناء المسرحية غير واضح، وليست لها قِمَّة أو حتى قمم محسوسة، فالمسرحية تسير في خط مُتَعَرِّج ولا تنهض في بناء هَرَمِيٍّ واضح، وفي كل فترة من فتراتها يُعَالِج المؤلفُ نفسَ القضية ثم يعود إليها من جديد، وهكذا في فصول المسرحية الأربعة، وكأنَّ هذه القضية كُرة من الكاوتش يضربها المؤلف مرة فتصعد ثم تهبط، ونحسب أنَّ اللعبة قد انتهت، ولكنه يعود فيضربها من جديد وهكذا دواليك في فصول المسرحية المتعاقبة.

وبالرَّغم من أنَّ المسرحية قد كُتِبَت بأسلوب شعري جميل حينًا وخطابي مُثير حينًا آخر، إلا أنَّ كل هذه المزايا الأدبية لم تستطع — في نظري — أن تَشْفَعَ لِضَعْف البِنَاء الدرامي عند المشاهدين، حتى خُيِّل إلى معظمهم أن المسرحية ليست دراما، بل حوارًا أو على الأصح محاورة غنائية.

الأسلوب التجريدي الرمزي

وأما عن الإخراج؛ فقد اتَّبَعَ فيه الأستاذ حمدي غيث الأسلوب التجريدي الرمزي، فلم يَبْنِ معبدًا ولا أقام مدينة أخيتاتون، بل رمز للمعبد بمدخله وللمدينة بأسوارها، وقد بَذَل في هذا الإخراج مجهودًا ضخمًا يشهد بالذَّكاء والمهارة والقُدرة، ولكن الإخراج الرَّمزي لا يَكْمُل كما هو معروف إلا باستخدام مؤثرات الضوء والصوت التي تُعِين على خَلْق الجو، وتُوحي للمُشَاهدين بما يُعَوِّضُهم عن المشاهدة الحسية المباشرة، والظَّاهِرُ أنَّ المؤلف لم يُمِدَّ المخرج بمثل هذه المؤثرات أو المناسبات التي يمكن استخدامها فيها، وإن كنتُ قد

أحسَسْتُ أنَّ الممثلين قد بذلوا كل جهد ومهارة في نفث الحياة في هذه المسرحية، وفي التغلب على ما يمكن أن يُصيب المشاهدين من مَلَلٍ بسبب التكرار في المعاني، أو من ضيق بسبب الغموض في الاتجاه العام في المسرحية، وكم كان رائعًا ممثلنا الفذ حسين رياض عند مطلع المسرحية في المشهد الذي أَخَذَ يحتال فيه لكي يغري قائد إخناتون بالتخلي عن سياسته واعتناق سياسة الحرب والسيطرة بالسلاح.

بين «سقوط فرعون» و«فيجارو»

اجتمعتُ مع الزميلين الدكتور علي الراعي والأستاذ أحمد رشدي صالح في ندوة النقاد حول الميكروفون، ومعنا الأستاذان ألفريد فرج مؤلف مسرحية «سقوط فرعون» والأستاذ حمدي غيث؛ لنناقش هذه المسرحية، ويخيل إليَّ أن هذه المناقشة قد ساهمت أيضًا في إيضاح بعض الأصول المسرحية، وهي أصولٌ لم يخترعها النقاد وإنما استمدوها من تحليل روائع الأدب التمثيلي خلال القرون وفي الآداب المختلفة.

ولقد حرصتُ في مستهل هذه النَّدوة على أن أُوَضِّح حقيقةً يجب أن نتبناها جميعًا، وهي وجوب الدفاع عن ارتباط الأدب بالمسرح، بحيثُ لا يصح أن تهاجم أي مسرحية لأنها جاءت مسرحية أدبية بأسلوبها وجمال معانيها، وبخاصَّة في بلادنا التي ظَلَّ فيها المسرح منفصلًا عن الأدب عشرات السنين، لم يخلق فيها مسرحياتٍ نعتبرها جزءًا من أدبنا المعاصر، حتى كتب شوقي والحكيم وتيمور للمسرح فابتدأ الأدب التمثيل يظهر في بلادنا، ومسرحية «سقوط فرعون» تُعْتَبَر — بلا ريب — عملًا أدبيًّا ذا قيمة ذاتية، ولكن الزملاء أضافوا أنه لا تَعَارُض بين القيمة الأدبية والأصول المسرحية، بل إنَّ هذه الأصول هي التي تُمَيِّز الأدب التمثيلي عن غيره من فنون الأدب، ولا بدَّ من العناية بهذه الأصول والدفاع عنها.

وجرت بعد ذلك مناقَشات حامية أو شبه حامية عما يُسَمَّى بأصول المسرح، وسألنا الأستاذ حمدي غيث — نحن النقاد — عما نَقْصِد بعدة كلمات مثل البناء المسرحي والصراع الدرامي والحبكة وما إليها.

والواقع أنَّ لهذه الألفاظ وأمثالها معانيها المحددة، وإن كنتُ أخشى أنَّ هذه المعاني قد لا تكون واضحةً لدى الجميع.

فمسرحية «سقوط فرعون» مثلًا قد كان من الممكن أن تُبْنَى بناء واضحًا مُحكمًا لو أنها اقتصرت على مأساة إخناتون، كما كان من الممكن أن يتضح هَدَفُها ومجراها لو أنها اسْتَغَلَّت الصراع الداخلي الذي كان المؤلف يستطيع أن يثيره في نفس بطلها، أو لو أنها بسطت طرفي الصراع الخارجي.

فالمسرحية في وضعها الحالي تقومُ على صراع خارجي، أي: بين أفراد مُختلفين يعتنق كل منهم عقيدةً مُعَيَّنة، فإخناتون يعتنق السلام المطلق، وكهنة آمون وأتباعهم يعتنقون فكرة الحرب العدوانية وضرورة الالتجاء إليها والمحافظة على الإمبراطورية المصرية وإخضاع المستعمرات بالقوة محافَظَةً على مصالحهم، وذلك بينما يعتنق الشعب فكرة السلام المسلح وضرورة الالتجاء إلى الحرب للدفاع عن الوطن فحسب.

وهذه العقائد الثلاث تكاد تسير جنبًا إلى جنب في المسرحية، مما يُسَبِّب الغموض الذي شكا منه النقاد، وليس بصحيح أنَّ هناك عقائد قد تطورت في ضوء الأحداث التي تجري بالمسرحية، وقد كان المؤلف يستطيع أن يُعالج هذه القضايا المختلفة، ولكن على أساس التطور لا التجاوز؛ وذلك بأن يُصَوِّر الشعب مثلًا مناصرًا في أوَّل الأمر لفكرة السلام؛ حتى إذا أصبح الخطر يتهدد حدود الوطن لمحاولة المستعمرات غزو مصر، بعد أن استطاعت التحرر نتيجة لسياسة السلام التي اعتنقها فرعون وشعبه، عند هذه المرحلة كان المؤلف يستطيعُ أن يستغل صراعًا عنيفًا في داخل نفس فرعون بين عقيدة السلام المطلق التي يُبَشِّر بها وضرورة الدِّفاع عن الوطن التي أَخَذَ الشعبُ ينادي بها ويتحمس لها بعد أن رأى الوطن مهددًا.

وهذا هو ما يُسَمَّى بالصراع الدرامي الداخلي الجبار الذي استغله عباقرة الفن المسرحي، وهو صراع من الواضح أنَّه لا يمكن أن يقوم في النفس البشرية الواحدة إلا إذا قام بين فكرتين حبيبتين كلتيهما إلى تلك النفس، التي تتمزق بينهما تمزُّقًا يحبب البطل إلى النفوس ويحمل المشاهدين على مُشَاركته في تلك المأساة، والفكرتان الحبيبتان هما فكرة السلام وفكرة حب الوطن، وقد كان المؤلف يستطيع أن يستغلها أَرْوَعَ استغلال، وأن يتصور من المواقف والأحداث ما يُغَذِّي هذا الصراع، وعندئذٍ كان يجتمع لمؤلفنا الشاب كل ما يُريد من أدب ومسرح في عمل مُتَكامل سليم الأصول واضح الأهداف مستقيم في خَطِّ سَيْره وفي بنائه الدراسي، بدلًا من ذلك الحشد الكبير من الأفكار والاتجاهات التي لم يستطع المؤلف أن يضع كلًّا منها في موضعه من بناء المسرحية، بل تَرَكَها مختلطة متضاربة غير منظومة في سلك درامي موحد.

فيجارو والفن المسرحي

وأنا لا أريد إطلاقًا أن أعقد أية مقارنة بين «سقوط فرعون» وكوميديا «زواج فيجارو» التي قَدَّمَتْها الفرقة المصرية باسم «زواج الحلاق»، ولكنني مع ذلك أودُّ أن أُوَضِّح إلى أي حد استقام لبورماشيه الأديب الفرنسي فن المسرح والقيم الأدبية والإنسانية معًا في هذه الكوميديا العالمية الخالدة.

«زواج فيجارو» تكون الحلقة الثانية من ثلاثية مسرحية ألفها بورماشيه قبل قيام الثورة الفرنسية الكبرى بسنوات قليلة، والثلاثية هي «حلاق أشبيلية» و«زواج فيجارو» و«الأم الآثمة»، وبطل المسرحيات الثلاث هو فيجارو الذي كان حلَّاقًا في المسرحية الأولى ثم خادمًا في المسرحيتين التاليتين.

ولعل هذا هو السبب في تسمية الفِرقة المصرية للمسرحية بزواج الحلاق، مع أنَّ الحلاق كان قد أصبح خادمًا، وعلى أية حال فالفرنسيون يطلقون أحيانًا في لغتهم الحديثة لفظة فيجارو على الحلاق، حتى أصبح هذا الاسم مُعَبِّرًا عن المهنة على نحو ما أصبح اسم العلم «الحاتي» معبرًا في لهجتنا المصرية الحديثة عن صانع الكباب.

وفكرة «زواج فيجارو» في خيطها الدرامي موحَّد بالغ البساطة؛ فالخادم فيجارو يُريد أن يتزوج من الخادمة سوزان، دون أن يستغل سيده الكونت حق النبلاء القديم في الدخول بزوجات أتباعهم، ومن أوَّل المسرحية إلى نهايتها لا نشهد إلا حِيل فيجارو الداهية الخارق الذكاء للوصول إلى هدفه، وقد وَصَلَ فعلًا باتفاق استطاعت الخادمة سوزان أن تعقده مع سيدتها روزين زوجة الكونت، على أن تتنكر كل منهما في زي الأخرى، وأن تذهب الكونتيس في زي سوزان إلى الموعد المضروب مع الكونت الوقح، وبذلك تنتهي المسرحية بهزيمة منكرة للسيد الكونت وانتصار رائع لفيجارو وخطيبته ممثلي الشعب الثائر لكرامته الواسع القدرة والدهاء.

هذا هو الخط الدرامي للمسرحية، ولكن كم من أحداث مُضحكة مُثيرة تنتظم في هذا المسلك، ثم كم من مقطوعات أدبية رائعة في الحوار الذي تقدح منه شرارة الذَّكاء، وكم من عمق في سبر أغوار النفوس وفضْح ما فيها من تناقضات، فالكونت يريد أن يخطف زوجة تابعه، ومع ذلك يغار غيرة شديدة على زوجته هو ويشقى بهذه الغيرة، والفتى اليافع شيروبان وصيف القصر يفيض قلبه رغبة في الحب، ولكنه لا يستطيع أن يحدد هدفًا لهذا الحب، فكل امرأة تثيره أكبر الإثارة في طفولة متوثبة، وهو يتخبط بين الكونتيس وسوزان وفانشيت ابنة البستاني، بل الخادمة العجوز مارسين.

وأخيرًا نرى فيجارو نفسه الواسع الحيلة الشديد الثقة بنفسه يُغْلَب على أمره في إحدى مراحل المسرحية، وقد خُيِّل إليه أنَّ خطيبته سوزان قد استجابت لرغبة الكونت الآثمة، وأنها هي التي ستذهب إلى الموعد المضروب لا الكونتيس نفسها، وعندئذٍ يُلقي فيجارو مونولوجه ذا الشهرة العالمية، وفيه يستعرض حياته ويُقارن بين ما كان له فيها من جهاد، وبين حياة الكونت الذي لا فضْل له، إلا أنه قد تحمل آلام الولادة من أب نبيل! ويشكو الحياة شكوى ثائرة مرة مُتمردة، كانت من الأسباب الأساسية في مُصَادرة ملك فرنسا لهذه المسرحية عند ظهورها وإلقاء مؤلفها في سجن الباستيل.

مسرحية «زواج فيجارو» تُعْتَبر نموذجًا كاملًا لما يُسَمَّى في النقد الأوروبي بالمسرحيات الحركية، وذلك لكثرة الأحداث التي تجري فيها، وتعاقُبها في سرعة خاطفة، مع انتظامها كلها في خيط درامي واحد، ومع ذلك فكم فيها من قيم أدبية وإنسانية وفكرية لم تفسد بناءها الدرامي ولا طغت عليه، بل نبعتْ من الدراما ذاتها على نحو طبيعي غير مفْتَعَل، ففيها الحقائق النَّفسية العميقة والأفكار الثورية الخالدة، والخطرات الأخلاقية الكاشفة، ولكن كل هذه القيم الأدبية والفكرية لا يفتعلها المؤلف، بل يُهيئ لها الأحداث.

وثورة فيجارو نفسها وتعبيره عن تلك الثورة يجريه المؤلف على لسانه، إلا في اللحظة المواتية عندما يُخَيَّلُ إليه أنه قد انهزم، وأنَّ الكونت سيفوز بخطيبته المحبوبة، فهنا يفيضُ الكيل عن هذا المونولوج الخالد، وهكذا لا نحسُّ في هذه المسرحية بأي تعارُض بين الفكرة والأدب من جهة، والفن المسرحي من جهة أُخرى، بل نراهما يسيران جنبًا إلى جنبٍ، ويخدم الفن المسرحي الفكرة والأدب خدمة تزيد من قيمتهما روعة وتأثيرًا.

التمثيل والإخراج

لقد كانت مَسرحية زَواج فيجارو من بين الأعمال الأدبية الفرنسية التي كان من المقرر علينا أن نَدرُسها في السربون لنيل إجازة الليسانس في الأدب الفرنسي، وقد حاضَرَنا عنها أُسْتَاذ كبير هو المسيو جف عامًا بأكمله، وحَلَّل كل صغيرة وكبيرة فيها؛ لذلك أخذتُ أقارن طوال مُشَاهدتي للمسرحية بين طريقة أداء ممثلينا لها وبين طريقة الفهم التي استقرت عليها دراستنا، ولا مَفرَّ لي من أن أعترف بعدة جوانب من النقص أو العجز في طرق الأداء التي شَهِدْتُها بمسرحنا.

فشخصية البطل، أي: فيجارو، كانت أقل عمقًا مما هي في المسرحية، وكان من الواجب أن نرى فيجارو أكثر خفة في مواضع العبث، وهو مالك زمام نفسه وزمام الموقف.

كما كان من الواجب — وهذا عيب خطير — أن يكون أكثر انفعلًا ومرارةً وثورةً، بل وتراجيديا في المونولوج، الذي كنتُ أَتَطَلَّع في شغف إلى أن أرى إلى أي حدٍّ سيُدْرِك رُوحَه ممثِّلنا وينجح في نقل هذه الرُّوح إلينا، وهي روح حزينة ثائرة عنيفة ساخرة في مرارة، وإذا بي لسوء الحظ أرى ممثلنا يخرجه بروح فاترة شبه لاهية، مما أفقده قوته وشدة تأثيره، باعتباره المسمار الأساسي في المسرحية كلها، وبالمثل رأيتُ اليافع شيروبان ينهض بدوره ممثلٌ تخطى دور اليفاعة لا بمظهره الجسمي فحسب، ولكن أيضًا بنضارة روحه وخِفَّتها وتوثُّبها، وهو دور اختار المؤلف نفسُه لأدائه عند أول عرض للمسرحية — بعد تعديلها والإفراج عنها — فتاةً لا فتًى؛ حتى يضمن لهذا الدور الإخراجَ الذي أراده، وإنني لأذكُر كيف أنَّ أُستاذنا في السربون كان يُلِحُّ في مقارنة شيروبان بالفراشة، وهو تشبيه يصدُق على هذه الشخصية الأثيرية، تقفز من زهرة إلى زهرة، ولسوء الحظ لم أستطع أن أشعر بأنَّ ممثِّلَنا الذي أخلص لدوره وبذل في أدائه كل جهد قد كان تلك الفراشة التي رآها أستاذنا في شيروبان.

وبالرغم من كل هذه الملاحظات وأمثالها الممكنة إلا أَنَّني مع ذلك لا أستطيع إلا أن أهنئ فرقتنا المصرية ومُخْرِجَنا الكبير الأستاذ فتوح نشاطي، وممثلينا جميعًا بهذا الاختيار الموفَّق، وبالليلة السعيدة التي أمتعونا فيها بهذه المسرحية الخالدة، التي أعتبرها من روائع المسرح ومن نماذجه التي يجبُ أن تُوضع تحت أنظار أُدبائنا ونقادنا وجميع ممثلينا، بما فيها من دروس قيمة في فن المسرح الأدبي الرفيع.

«شقة للإيجار» ... بانوراما

شهدتُ الفرقةَ القومية وهي تقدم على مسرح محمد فريد المسرحية الجديدة «شقة للإيجار» للأستاذ فتحي رضوان، من إخراج فناننا المتحمس المتفاني في عمله نبيل الألفي، وكان من حولي نفرٌ من النقاد يتساءلون عن الأزمة وقمتها، وعن الصراع وطرفيه، وعن أبعاد الشخصيات وطريقة تحديد المؤلف لها، وما إلى ذلك من المقومات التقليدية للفن الدِّرامي، مما بعث الإشفاقَ في نفسي، لا على فننا الدرامي وتطوره، بل على هذا النفر من

النقاد، الذين كان بودي أن أصيح بكل منهم قائلًا: لقد حَفِظْتَ يا عزيزي شيئًا وغابَتْ عنك أشياء.

وإذا كان السادة النُّقاد قد أجادوا حِفْظ بعض ما استخلصه نقاد وأساتذة الغرب من أُصول درامية استخلصوها من التحليل الرَّائع للمسرحيات العالمية، فإنني كنتُ أرجو أن يتابعوا الحفظ حتى يلاحقوا التطور العالمي الذي عَرَفَ أنواعًا جديدة من الدراما الناجحة فنيًّا نجاحًا عظيمًا، رغم قيامها على أصول ومبادئ جديدة مثل الأوتشرك، ثم المسرح الملحمي لبرتولد بريخت، الذي قَلَب جميع الأصول التقليدية للتأليف المسرحي دون أن يفشل أو يَضْعُف؛ لأنَّه احتفظ للدراما بعنصرها الأساسي وهو الحركة؛ لأنَّ كلمة دراما معناها الاشتقاقي في اللغة الرُّومانية القديمة الحركة التي لا يمكن أن يحيا المسرح بدونها أو أن يجذب إليه المشاهدين؛ إذ ينقلب إلى مناقشات أو جدل، أو — كما سمعتُ من بعض المحاضرين — إنشاء لغوي.

لقد أقام الأستاذ فتحي رضوان في «شقته» — التي كانت معروضة للإيجار — معرضًا لمجتمع ما قبل الثورة، ولكنَّه لم يقدم معرضًا جامدًا علق فيه اللوحات على الجدران، بل أقام معرضًا مُتحركًا متفاعلًا متطورًا، يصور التيارات المتناقضة الحائرة الباحثة عبثًا عن سواء السبيل، وما كان يتمخض عن هذا التفاعل وتلك التيارات من مآسٍ تهز أعماق الواعين المستنيرين المتتبعين من المواطنين أمثال فتحي رضوان، الذي كانت له مشاركة مستمرة في تلك التيارات، وملاحظة ووعْي باتجاهاتها وما تنطق بها من دلالات عميقة، ومن غليان لا يُعْرَف أين ينطلق وأي سبيل يَسْلك، حتى انبثقت في ضميره فكرة العلاج الحاسم الناجح الوحيد وهو الثورة، وهذا هو السبب الذي يدعوني إلى تسمية «شقة للإيجار» باسم «البانوراما المتحركة» ... هو اصطلاح قد لا يجده بعض النُّقاد عند أرسطو، بل ولا عند أليوت نفسه، ولكنهم سيستطيعون أن يجدوه في أعماق نفوسهم — لو أنهم أسكتوا فيها شوشرة الذاكرة ليستقروا في تحرُّر وإخلاص — الانطباعَ العام الذي خَلَّفَتْه هذه المسرحية الناجحة على صفحة أرواحهم، وقد يُؤمنون عندئذٍ أنَّ التأثرية في النقد ليست شيئًا ضارًّا، بل مُفيدًا، مُعينًا على الابتكار في النقد، على نحوٍ يستطيع أن يجاري الابتكار في فن المسرح ذاته، بل ومن الممكن أن تُلْقِيَ هذه «التأثرية» في نفس مستنيرةٍ مدرَّبةٍ المعنى الغامضَ الذي حفظه البعض عن ضرورة نقد العمل الأدبي من داخله.

ومسرحية البانوراما المتحركة يجبُ أن يفطن الناقد إلى مقياس الحكم على نجاحها، وهو مقياس نستمده أيضًا من داخلها، ولا يحتاج إلى براعة كبيرة لاكتشافه، فهو

— بمنتهى البساطة — الحركةُ الموجودة في هذه البانوراما، ونعني بها تفاعُل الشخصيات واشتراكها الفعلي الإيجابي في هذه الحركة، وتطورها النَّفسي والاجتماعي بفضل انصهارها في تلك الحركة.

وعلى هذا الأساس أُحِبُّ أن أُفَسِّر لمن كانوا يلغطون حولي — بما يُدركون وما لا يُدركون — أسبابَ ما كان يتردد بينهم أحيانًا من ركود الحركة في هذا المشهد أو ذاك، فمِن المؤكَّد أنَّ الشخصيات المتحركة المتطورة المتفاعلة التي تُوَلِّد الدراما في هذه المسرحية، قد كانت شخصيات ثلاث فقط، وهي شخصية عزت بك التي قام بها الممثل القدير حسين رياض، وشخصية اعتدال التي قامت بها ممثلتنا الصاعدة دائمًا سناء جميل، ثم شخصية ممدوح التي قام بها — فمثَّلَها ولم يستطع أن يعيشها تمامًا — الممثل الجديد حسين الشربيني، الذي نعتبره بذرة طيبة ونتوقع أن يصل إلى الإتقان الذي سنُقِرُّ له به عندما ينجح في إيهامنا أنه يعيش دَوْرَه ولا يمثله.

وأمَّا بقية الشخصيات التي تحتشد بها المسرحية، فالظاهر أنَّ حِرْص المؤلف على أن يُلْقِيَ أضواء على كافة قطاعات ما قبل الثورة، وأن يُجَسِّدَ نتائج دراسته العميقة الواعية لكل هذه القطاعات هو الذي دَفَعَهُ إلى حَشْدها، فنرى بعضها يظهر ثم يختفي نهائيًّا دون أن يرتبط بحركة التفاعل الدرامي في المسرحية، ويقتصر دَوْرُه على أن يُبْرِز قسمة نفسية أو اجتماعية بعينها، فالحسناء «تنهدات» تَظْهَر مثلًا في الفصل الأول، ويظهر معها صاحب العمارة «زهران» لمجرد أن يُظْهِرَنا المؤلف على انحلال زهران الأخلاقي عندما نراه يعدو كالكلب الجائع خلف الحسناء تنهدات، وهي خارجة من الشقة التي جاءت لمحاولة استئجارها، وهما شخصيتان كان من الممكن الاستغناء عنهما في سهولة؛ لأنَّ في عزت بك وسلوكه الشائن في مطلع المسرحية، وقَبْل تطوُّره وتفاعُله باحتكاكه باعتدال وممدوح، ما يكفي لتجسيد هذا الانحلال الأخلاقي عند الأثرياء تجسيدًا بالِغ القُوَّة عندما نُشَاهده وهو يقضي أمسية حمراء مع الفتاة المسكينة اعتدال، التي ساقتها ظروف حياتها البَالغة القسوة إلى بيع نفسها لتُوَفِّر الكفاف لأمها المترملة، بل لتحقق أمنية هذه الأم المنكوبة في أن تجد كفنًا وأن تُدْفَن دفنة لائقة.

وكذلك الأمر في شخصية الشيخ طولان الذي ظَهَرَ ثم اختفى نهائيًّا في الفصل الأول، واقتصر دوره على أن يُبرز لنا مدى الحيرة والتخبط اللذين كانت تتردى فيهما العناصر المتحركة الثائرة في تلك الفترة، حيثُ نُشَاهد جماعة دينية من أقصى اليمين تتعاطف

وتُوَحِّد جهدها مع جماعة أخرى من أقصى اليسار ممثلة في ممدوح، مع أنَّ هذا التآزر بين الجماعتين كان يكفي لإبراز ما أحسَسْنا به في المنشور الذي ضُبط في شقة عزت بك، وتلا الصفحة اليسارية منه ضابط البوليس، ثم تلا عزت بك نفسه الصفحة الأخرى اليمينية، وإن يكن الإنصاف يقتضينا أن نُسلم بأنَّ ظهور الشيخ طولان إلى جوار ممدوح قد مهَّد عامة المشاهدين لِفَهْم هذا المنشور المزدوج، كما أنَّ ظهوره أعان المؤلف على تجسيد عقلية تلك الطائفة الدينية، ولكنَّ اختفاء الشيخ طولان، وجَهْلنا لمصيره ومدى تفاعله في تلك الدوامة الصاخبة، هو الذي يخرجه عن دائرة الحركة الدرامية المتطورة الحية في المسرحية، وكذلك الأمرُ في بعض الشخصيات الأخرى مثل ماركو الذي ظَهَرَ في الشقة لمجرد رسْم صورة للاستغلال الأجنبي في البلاد.

وبالرَّغم من هذه الملاحَظات؛ فإننا نستطيعُ أن نُؤَكِّد أن هذه المسرحية تُعْتَبر دراما كاملة عميقة واعية لمجتمع ما قبل الثورة، ويشفع لما قَدَّمْت من ملاحظات حِرْص المؤلف على استكمال البانوراما المتحركة التي عَرَّفَها في مسرحيته في حوار دسم، ينُمُّ عن فَهْم وتعمُّق لهذا المجتمع وتياراته الحائرة، واكتواء مخلص بهذه التيارات وإشفاق منها على الوطن في أسلوب واقعي جريء، بل عنيف يعري الضمائر.

ومع ذلك لا يوحي باليأس من إمكان تَيَقُّظها، بل على العكس، يُوحي بالأمل فيها، بدليل التطور الواسع الذي طرأ على عزت بك نفسه، الذي استطاع أن يُدرك مدى الهوة التي أرداه فيها الانحلال الناتج عن الافتراء المتبطل، وعدم الإحساس بما يضطرم في المجتمع من مشاكل قاسية، وإن يكن تَطَوُّرُه لم يُسْلِمْه منذ استيقاظ ضميره إلى الطريق السوي، فأخذ يُبدد جهده في جمعية إحسان ظاهِرُها خَيِّر وباطنها خاوٍ، بينما كان الجيل الناشئ المكافح المتمثل في ممدوح واعتدال هو الجيل الواعي المدرك لطريق النَّجاة الحقيقي، وهو الدعوة للثورة على تلك الأوضاع الاجتماعية الفاسدة، وإن يكن عزت بك نفسه قد انضم في النهاية إلى تيارهما الواعي السليم بمجرد أن أدركه وأحس به، فبارك زواجهما وانقلب من عربيد مستهتر إلى ما يُشبه الأبَ الطيب المحب لهذا الجيل المكافح.

ولا أحب في النهاية أن تفوتني ملاحظة فنِّية واجبة التسجيل والإبراز، وهي مُلاحظة خاصَّة بشخصية بواب العمارة الشاعر الأديب عبد المغيث الزَّعبلاوي، الذي استحوذ شفيق نور الدين على إعجابنا في أداء دوره، فهذه الشخصية لا تُشارِك مشارَكَةً فعَّالة في حركة المسرحية وفي التفاعل الذي جرى فيها، ولكنَّها قامت بدور له نظائره في أرقى المسرحيات العالمية، وهو دور حامل الرأي، فهو صوت المؤلف الكاشف عن معنى الأحداث

في المسرحية، وقد استطاع شفيق نور الدين لحسن الحظ أن يخلق منه شخصية متميزة لها أبعادها الخاصَّة، فلم يَعُدْ مجرَّدَ بوقٍ للمؤلف، وبذلك أنقذ الممثل هذه الشخصية فنيًّا، وبالطبع ساعد المؤلف على ذلك؛ لأنَّ الممثل لا يمكن أن يخلق شيئًا من العدم، بل إن عبد المغيث يمثل الشعب كله، الشعب الواعي الذكي الفؤاد ولكن المشلول الأيدي.

مأساة «بين القصرين»

لستُ أدري هل شاهد الأستاذ نجيب محفوظ مسرحية بين القصرين المأخوذة عن قصته الشهيرة أم لم يُشاهدها، ولكنه يُخَيَّل إليَّ أنه لو شَهِدَها لما استطاع — رغم كل ما نَعْرِفُه عنه من مُسَالَمة — أن يسكت عن الطريقة التي تُعْرَض بها الآن هذه القصة على خشبة مسرح الأزبكية، وتقدمها فِرقة المسرح الحر التي طالما أثنيت على كفاحها الفني، وطلبتُ لها مزيدًا من التوفيق والتشجيع.

ولقد كان من حُسن التوفيق أَنَّني لم أصحب معي عند مشاهَدَتها أفراد «القبيلة» وإلا لاحمرَّ وجهي خجلًا من أبنائي عندما يسألونني عما شاهدت تلك الليلة، فالمسرحية المعروفة باسم بين القصرين لا تخدش الحياء فحسب، بل تثير الاشمئزاز والغثيان، فضلًا عن أنَّ قصة «بين القصرين» لا تصلح من حيث المبدأ للإعداد المسرحي، بل لعلها هي والثلاثية التي تنتمي إليها من أصلح القصص للاعتماد عليها في توضيح الفروق الفنية الأساسية بين فن القصة وفن المسرحية، «فبين القصرين» و«قصر الشوق» و«السكريَّة» ثلاثية من نوع القصص، الذي يُسميه الفرنسيون بالقصة «النَّهرية»، أي: القصة التي تتسلسل في عدة حلقات تتابع موضوعًا واحدًا، وهو هنا تاريخ الشعب المصري منذ ثورة ١٩١٩ حتى قُبيل ثورة ١٩٥٢، أي: أنها قصة استعراض لحياة هذا الشعب بما كان فيها من بطولات وانحطاطات وفضائل ورذائل، وهو تاريخٌ لا يستطيعه غير الأدباء الذين يستطيعون استبطان كوامن النفس البشرية، وحقائق المجتمع من أمثال نجيب محفوظ، وعلى هذا الأساس لا تصلح أية حلقة منها لأن تُحَوَّل إلى دراما بمفهومها الفني الذي لا يقوم على العرض، بل يقوم على عقدة درامية أو أزمة مُحَدَّدة تبدأ بعرض خيوطها وشخصياتها وطريقة اشتباك بعضها ببعض، ثم تتطور الأحداث وتتأزم لتنحدر نحو الحل في النهاية، بعد أن يتمخض الصراع الذي يجري بداخلها عن نهايته.

لقد صوَّر نجيب محفوظ في بين القصرين أسرة السيد أحمد عبد الجواد وزوجته أمينة وأولاده يس وفهمي وكمال الصغير وخديجة وعائشة، والمشاكل الخاصة بكل منهم، وطريقة استجابته للأحداث الكبرى، أحداث ثورة ١٩١٩ التي كانت في عنفوانها عندئذٍ، وكان السيد أحمد رجلًا صارمًا شديد المراس في بيته، بينما كان خارج بيته وفي ندواته الخاصة لا يتورع عن ملذات الحياة الحسية التي تبلغ حد الإسفاف أحيانًا، مثل بحثه عن النِّساء واتخاذهن خليلات، ومن بينهن سلطانة الطرب زبيدة العالمة التي صاحَبَ ابنُه يس زنوبة تابعتها، وكان يحدث أن يجتمع الابن والأب في نفس المنزل، وذلك بينما كان فهمي — ثم الابن الأصغر كمال الذي سيحتل مكانًا بارزًا في الحلقتين التاليتين من القصة — من معدِن يَلُوح مُغَايِرًا لمعدن الأب والأخ يس.

وبمطالعة قصة نجيب محفوظ يُحِسُّ كل قارئ مستقيم الإدراك والإحساس أنَّ تصوير حياة المجون في بيت زبيدة لم يكن قط هدفًا من أهداف المؤلِّف الأساسية، بل صورة لتكملة الصورة حِرْصًا على عدم إغفال الوجه الآخر من الميدالية كما يقولون، وأمَّا هدفه الأصلي فقد كان إظهار مشاكل الحياة وكفاح الشعب — وبخاصة الطبقة الوسطى — خلال تلك الفترة المستمرة الغليان من حياتنا المعاصرة، ثم تطور القيم عند الأجيال الثلاثة المتلاحقة التي قدمها لنا المؤلف في ثلاثيته.

والظَّاهرُ أنَّ من قام بالإعداد المسرحي ثم من قام بالإخراج والتمثيل لم يَفْهَم حقيقة ما قصد إليه مؤلِّفٌ جادٌّ كنجيب محفوظ، أو تغافَلَ عما قصده، ليقدم إلينا مسرحية فاحشة يمُجُّها كل ذوق سليم، فضلًا عن مبادئ الخلق ومواضعات المجتمع، فالإعدادُ قد التقط من قصة نجيب كل الصور التي صَوَّرَ بها المؤلف بعض المشاهد الجنسية، ثم جسمها وبالغ فيها وركَّز عليها الأضواء، بل وأضاف إليها ما لم يكن في الأصل مما يزيد من اشمئزازنا كالإشارة إلى أنواع من الشذوذ الجنسي بين يس وأحد الجنود الإنجليز وكثير غيرها.

ووَصْفُ نجيب محفوظ لبعض المَشَاهد الجنسية في قصته لا يجرح الذوق العام على نَحْو ما أحسَسْتُ عندما رأيتُ هذه المَشَاهد مجسَّدة على المسرح تجسيدًا قبيحًا مخجلًا، وكم رثيت لِمُمَثِّلَتنا الكبيرة فاطمة رشدي عندما شاهَدْتُها على خشبة المسرح في دور الغانية المتبذلة زبيدة مع أنها في القصة الأصلية كانت أقل تبذلًا مما أرادها المخرج وطاوعته ممثلتنا الكبيرة فيه.

وبالرَّغم من أنني شاهدتُ من قَبْل زكريا سُليمان في عدة أدوار أقنعَتْني بقدرته على الأداء وحملَتْنا على التعاطف معه، إلا أنني شاهدته في هذه المسرحية يؤدي دور فهمي

على نحوٍ فاتر راكد لم ينجح في جَذْبنا إليه وحَمْلنا على التعاطف معه، بحيث لم نستطع أن ننفعل في نهاية المسرحية باستشهاده في سبيل الوطن على نحو ما نَنْفعل معه عندما نقرأ القصة الأصلية، ويُخَيَّل إليَّ أنَّ زكريا قد كان في هذه المسرحية ضحية لمن أَعَدَّها ولمن أخرجها ولنفسه أيضًا على قدم المساواة.

والممثل الوحيد الذي أَقْنَعَني أداؤه في دور الأب السيد أحمد عبد الجواد هو أحمد سعيد، فهو دور استطاع أحمد سعيد أن يلبسه بشكله الجسمي المهيب وبفخامة منظره الذي وصَفَه نجيب محفوظ، ثم بحركاته الرزينة المنسجمة مع هذه الشخصية التي كانت تحتفظ بشيء من جلالها حتى في مواقف الهذر التي استفحلت لسوء الحظ بفعل الإعداد المسرحي والإخراج على السواء.

وإن كنتُ آخذ على بقية الممثلين أنهم لا يُظْهِرون من الفزع والخوف منه ما يُبْرِزُ شخصيته، ويمكنه من عدم المبالغة في نغمات الصوت عند إصداره أوامره لأفراد الأسرة.

وبعد أحمد سعيد يأتي في تقديري الطفل الذي مثَّل دور كمال ثم الممثلة التي أَدَّتْ دور أمينة.

لقد سَمَّيْتُ مسرحية بين القصرين باسم المأساة، لا لأنها تعتبر مأساة من النَّاحية الفنية، فهي من هذه النَّاحية ليست بمسرحية على الإطلاق، بل مجرد استعراض سيئ، وإنما سَمَّيْتُها مأساة؛ لأنني أعتبرها كارثة نَزَلَتْ بقصة نجيب محفوظ فامْتَهَنَتْها وأساءت إليها كأثر أدبي يُعْتَزُّ به في أدبنا المعاصر، بل كارثة نزلت بالجمهور نفسه الذي لا ينبغي أن يحتشد لمشاهدة مثل هذا العرض الجارح لكل خُلُقٍ، بل لكل ذوقٍ سليم، ويؤسفني أن أقرر في النهاية أنها كانت أيضًا في رأيي كارثة على فِرقةٍ نعتز بها كفرقة «المسرح الحر»، وبخاصة إذا ذَكَرْنا أنَّ حركات الممثلين كثيرًا ما كانت تثير الاشمئزاز أكثر من عبارات الحوار نفسها.

«جميلة» ... مسرحية هدف

ليس من شك في أنَّ الأدب كله أسلوب من أساليب التعبير، والأسلوب هو الذي يتكون منه لحم الأدب ودمه؛ ولذلك تُعْتَبَر الصياغة اللُّغوية عنصرًا أساسيًّا فيه، وتظهر هذه الحقيقة في وضوح عندما ننظر في طبيعة كل فن من فنون الأدب وفي وظيفته في الحياة.

ففنٌّ جماهيريٌّ كفن المسرح نحسُّ دائمًا أنَّ لأسلوب التعبير اللغوي الذي يَخْتَاره المؤلِّفُ أَثَرَهُ البالغ في إقبال الجماهير أو إعراضها، والذين شاهَدوا مسرحيات شوقي أو مسرحيات عزيز أباظة قد هَالَهُمْ — بلا ريب — قلةُ إقبال الجمهور على هذا النَّوع من المسرحيات، رَغم أنَّ مسرحيات شوقي مثلًا تَضُمُّ في حوارها عددًا من المقطوعات التي تعتبر من روائع الشعر الغنائي، ومن المؤكَّد أنه لو أُعْلِنَ عن مهرجان لشوقي فيه بعض قصائده، ومن بينها مقطوعات من مسرحياته، لَأَقْبَلَ على مثل هذا المهرجان جمهورٌ أكبر من الجمهور الذي يُقْبِل على مشاهَدة مسرحية من مسرحياته الشعرية، والسبب في ذلك هو أنَّ الجمهور يُقْبِل على المسرح بروح غير الروح التي يُقْبِل بها على مهرجاناتِ أو ندواتِ الشعر الغنائي.

فالجمهور يُقبل على المسرح ليسمع حوارًا مسرحيًّا، وفكرة المسرح كلها قائمة على مشاكلة الحياة؛ ولذلك كُلَّما ابتعد أسلوب الحوار عن طبيعة الحياة وطريقة محاورة الناس فيها كُلَّما أحس الجمهور بالصنعة والتكلف والبعد عن طبيعة الأشياء، وأنا أعرف في أوروبا أساتذة في الجامعات ورجالًا من كِبار المثقفين ينفرون من فن الأوبرا نفورًا شديدًا، ويفضلون أن يستمعوا إلى الموسيقى كسيمفونيات أو إلى الغناء كأغانٍ، وأمَّا أن يستمعوا إلى حوار يُتَغَنَّى به فذلك ما يبدو لهم تزويرًا على الحياة التي يَزْعُم المسرح أنه مرآة أو مجهر لها، وأنا أخشى أن يكون شعرنا التقليدي — وبخاصة ما كان منه في جزالة

شعر شوقي أو الجزالة المسرفة لشعر عزيز أباظة — من العوامل الهامة التي تصرف الجمهور عن هذه المسرحيات الشعرية لشدة إيحائها بالاصطناع.

وعلى هذا الأساس نستطيع أن نُفَسِّر الإقبال الذي تحظى به الآن مسرحية جميلة التي تمثلها اليوم فرقتنا القومية، بعد أن ألَّفَها الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوي بأسلوب الشعر الجديد الذي نسميه ويسميه العالم كله اليوم بالشعر الحر، وإذا كان شكسبير قد تحرر في مسرحه الذي كتبه كله شعرًا — من احتفاظه بالنسق التقليدي للتفاعيل في كل بيت أو سطر، فسمى شِعْره بالشعر الأبيض أو الشعر المرسل — فإنه يُخَيَّل إلينا أنَّ شعرنا العربي — لكي يَصْلح للحوار المسرحي — لم يكن يكفي أن يتحرر من القافية الموحدة، بل كان لا بدَّ له أن يتحرر أيضًا من القالب التقليدي للبيت بعدد تفاعيله المحددة؛ وذلك لأنَّ البيت من الشعر العربي التقليدي يمتاز من النَّاحية الموسيقية بشدة وضوح الإيقاع فيه، وبخاصة وأنَّ التفعيلة في موسيقى الشعر العربي تقوم هي الأخرى على الحركة والسكون، أي: على عناصر إيقاعية، والشعر الجديد عندما يُسْتَخْدَم في الحوار الدرامي يَتَخَلَّصُ — إلى حد بعيد — من الإيقاع الواضح الرتيب الذي يوحي بالاصطناع، وإن ظلَّ يحتفظ من الشعر باللحن والتنغيم اللذين يُكْسِبَان الحوار رهافة ونفاذًا دون أن يَطْمِسَ فيه طابع الحياة الفعلية، كما أنه من المعلوم أن الشعر الحر لا يتقيد بمعجم شعري محدد، بل يرى أن جميع ألفاظ اللغة وتعابيرها يستطيع الشاعر الموهوب أن يُدْخِلها في شعره الحر دون أن تبدو نابية أو مبتذَلة.

وها أنا أتصفح مسرحية «جميلة» للأستاذ الشرقاوي، فأجده — رغم شاعريته البارزة — لا يخشى إطلاقًا أن يستخدم في شعره الحر ألفاظًا وتعبيرات تبدو قريبة من لغة الحياة في عصرنا، مثل قوله: «صبحية ربنا». أو قول أحمد المصري — أحد شخصيات المسرحية — عن هارون — الشخصية التي تبدو له مريبة — عندما طلب إليه أن يسأل الشاويش جان عن أَمْر من الأمور: «سل أنت ... رح به، أما أنا فملافظي لا تستحل ملافظه». فالملافظة التي لا تستحل ملافظ عدوها — أي: لا ترى من الحلال الحديث إلى العدو — تعتبر من التعابير الشعبية أو شبه الشعبية، وإن يكن الشرقاوي يعرف كيف يرتفع بأسلوبه الشعري إلى أرفع مستوًى عندما يتطلب الموقف مثل هذا السمو، كل ذلك مع الاحتفاظ ببساطة اللفظ ودنوه من الحياة، وبذلك أَثْبَتَ الشعرُ الحر قُدْرَته على الحوار الدرامي الذي يستفيد من الشعر بلحنه وتنغيمه، ولكن دون أن يبتعد عن الحياة أو ينبو عن ذوق العصر.

هذا، ولقد قرأت في أحاديث الكتَّاب عن مسرحية جميلة أنها بعيدة عن طبيعة المأساة الدِّرَامية؛ لأنَّ شخصياتها منها ما هو خير خالص ومنها ما هو شر خالص، مما يقربها من طبيعة شخصيات الملاحم.

وأنا لا أدري من أين جاء هذا المبدأ ومتى تَقَرَّرَ، فأبطال المآسي القديمة والكلاسيكية عندما يأتون أعمالًا شريرة إنما يأتونها منساقين لا مختارين، ولا بُدَّ للمؤلف أن يُبَرِّر هذه التصرفات الشريرة عند بطلِ أو أبطالِ مأساته، بل وأن يُشْعِرَنا بأنهم كانوا ضحية للشر لا مُقترفين له، كما حدث لأوديب مثلًا عندما سِيقَ إلى قَتْل أبيه والزواج من أمه على غَيْرِ عِلْم منه؛ وذلك لأنَّ المأساة لا يمكن أن تُحَقِّق هدفها وعلة وجودها ما لم تَحْمِلْنا على التعاطف مع بطلها والإشفاق عليه والرثاء لمأساته، بل والفزع منها، وكل ذلك فضلًا عن أن مسرحية جميلة لم تُصَوِّر الخير والبطولة والإنسان عند إخواننا الجزائريين كفضائل نقية مُطلقة، كما أنها لم تُصَوِّر جميع الفرنسيين كأشرار مجرمين ميِّتي الضمير، بل حَرَصَتْ على الصدق الإنساني الذي تشهد به الحياة، فإلى جوار الأبطال الجزائريين من أمثال جاسر وعمار وعزام وجميلة وهند وأمينة رأينا هارون الشاب المتعطل الذي يلوح أن الفقر والحاجة قد حطما شخصيته؛ فأصبح عميلًا لجلادي شعبه أو عينًا لهم، كما أنَّه من بين الفرنسيين مَن حَرَّكَتْ ضمائرَهُم فظائعُ الاستعمار والمستعمرين، بل وأثارت هذا الضمير على نحو ما نحسُّ عند الشاويش جان الذي عَذَّبَ ضميرَه ما شاهده من تعذيبٍ للأبطال المجاهدين في سجن بارباروسة الذي عَمِلَ حارسًا فيه، حتى انتهى به الأمر إلى تقديم استقالته من الخدمة في الجيش الفرنسي كله، ليسترد راحة ضميره وصفاء حياته، وعلى نحو ما نرى أيضًا من حماسةِ وإخلاصِ المحامي الفرنسي الذي تَطَوَّع للدفاع عن جميلة.

وعلى العكس من ذلك كنتُ أتمنى أن لو خَلَّصَ الشرقاوي أبطالَه الجزائريين من كل شائبة أو موضع ضَعْف، فأنا مثلًا لم أَسْتَسِغْ تَرْك جاسر للمعركة ومكانه في القيادة لمحاولة طائشة لإنقاذ جميلة، وبخاصة بعد أن أحسَسْنا أن عاطفته الشخصية نحوها وحبه الذاتي لها قد كان الدافع الأساسي إلى هذه المغامَرة الحمقاء، التي انتهت بالقبض عليه مع جميلة، في حين كنتُ أُفَضِّل أن تنتهي المسرحية وجاسر لا يزال جاثمًا كالنسر الجارح في قمم جبال أوراس، كما كنتُ أُفَضِّل ألا تَنْطق جميلة في ختام تلك المسرحية بتلك الجملة الهابطة ذات الطابع الشخصي النابي في مثال هذا الموقف، وهي قولها لجاسر «كنت أفضل أن يقبضوا على جميع سكان المدينة ما عداك»، فلا أحسب أن هذه الجملة

يمكن أن يَشْفَعَ لها ما أضافته جميلة بعد ذلك من قولها أنها تعتبر جاسرًا رمزًا للجزائر، فأنا أحسب أنَّ هذه الهنات قد أَضْعَفَتْ من الهدف النهائي للمسرحية وهو الإشادة ببطولة إخواننا الجزائريين، وإشهاد جمهورنا العربي على فظائع المستعمرين التي صمد لها إخواننا في الجزائر، ولم تُزِدْهُم وحشِيَّتُها إلا قوةً وتصميمًا، كما كنت أرجو أن تَتَخَفَّف هذه المسرحية من تكرار الكثير من المعاني الخطابية، وبخاصة وأننا نعرف عن إخواننا الجزائريين — كما يقول الزعيم بن بيللا — الاقتصاد في القول والتفاني في العمل، ومن المؤكد أن العمل أفصح قولًا من اللسان.

والذي لا شك فيه أن المخرج حمدي غيث قد نفذ إلى أعماق هذه المسرحية الحية، وعرف كيف يحيطها بإطارها الحق، وكيف يوجه ممثليها إلى الأداء الذي أبرز كافة معانيها، بل وظلال تلك المعاني وألوانها العاطفية الحادة، وإن كُنْتُ قد أحسَسْتُ أنَّه وإن كانت ممثلتنا عايدة عبد الجواد قد استطاعت أن تَنْهَضَ بدور البطلة جميلة على ما فيه من ضخامة وعنف، وبخاصة في مشهد التعذيب والصلب في السجن، إلا أنني أحسَسْتُ أن صَوْتَها عندما يرتفع إلى الطبقات العالية تصيبه نَبْرة غير مُسْتَحَبَّة تُضْعِف من تأثيره، وسرَّني أن أكتشف موهبة رائعة في دور هند الذي أَدَّتْه مُحسِنة توفيق على نحوٍ بَالِغ الصدق والتأثير، وذلك فضلًا عن الممثلين من أمثال الزرقاني وحمدي غيث وعبد الله غيث ومحمد السبع وشفيق نور الدين وعلي رشدي، ولا أنسى الطفل الموهوب عادل تكلا في دور سرحان.

«القضية» والبناء الدرامي

تبين لي أنَّ الأُسْتَاذ لطفي الخولي مؤلف مسرحي خيرًا منه ناقدًا، فقد طالعتُ له رأيًا يقول فيه إن مسرحية «لعبة الحب» جيدة البناء الدرامي؛ لتوفر الوحدات الثلاث، وهي: وحدة الموضوع، والزمان، والمكان. على نحو ما يقول الكلاسيكيون، فالوحدات الثلاث ليست غاية في ذاتها، وإنما هي وسيلة من الوسائل التي قد تُحَقِّق البناء الدرامي السليم على أساس من المعقولية في مُحَاكاة الحياة.

وأهم من الوحدات الثلاث في نظري ارتباط الأحداث بعضها ببعض وترابطها ترابطًا سببيًّا على نحوٍ يجعل كُلَّ حدث في المسرحية مؤثِّرًا أو منتجًا للحدث الآخر، وهذا هو معنى البناء أو التركيب الدرامي، بحيثُ لا نستطيع أن نقول بسلامة البِنَاء الدِّرامي في مسرحية من المسرحيات إذا قام بناؤها على أحداث مُتوازية، يحشد كل حدث منها نفس الفِكرة التي يُريد المؤلف إبرازها، كالعلاقة الجنسية التي تتوازى في لعبة الحب، وكل منها تكرر نفس المعنى دون ترابط بينها ولا سببية ولا تأثير؛ ففي أمثال هذه الحالة لا تستطيع أي وحدات أن تشفع لمثل هذا التفكك النابع عن التكرار الذي يريد المؤلف إبرازه، اللهم إلا أن يكون هدف المؤلف هو تأكيد هذا المعنى بالنِّسبة لجميع طبقات المجتمع، وهو في هذه الحالة يُضَحِّي بأصول البناء الدرامي في سبيل الفكرة المُلِحَّة كالكابوس، وعلى العكس من ذلك رأيت مسرحية أو «قضية» لطفي الخولي لا تتضمن قضية واحدة، بل ثلاث قضايا، وأنا لم أشغل نفسي بالبحث عن الوحدات الثلاث في قضية الخولي؛ مُكتفيًا بأنْ أراه يصل «بالحداقة» إلى البناء السليم لمسرحيته بجعله قضيتين من الثلاث تخدمان القضية الأخرى، التي تعتبر القضيةَ الأساسية في المسرحية، أي: عمودها الفِقَري، والقضيتان الأخريان مجرد تأييد للقضية الأساسية لا تجسيدًا لنفس الفكرة.

فالقضية الأساسية في مسرح «لطفي الخولي» هي: إيمان المؤلف مع الشاب «عبده» طالِب الطب، بأنَّ الأسلوب الثوري هو الوحيد الكفيل بتخليص مُجْتَمَعِ ما قبل الثورة من التخلف والرَّجعية والفقر المذل، النَّاتج عن البطالة وكساد سوق العمل ورخصه، وذلك بينما يرى الأستاذ منْجِد أنَّ الإصلاح الهادئ المستند إلى القوانين والمَحَاكِم يستطيع أن يُحَقِّقَ نفس الهدف، ولكي يُدَلِّل المؤلف على فساد هذا الرأي الأخير؛ نقلنا إلى المحكمة في قضيةٍ نشبت بين أسرة الشاب «عبده» طالب الطب وأسرة الطالبة «نبيلة» بنت الجيران التي تحب عبده وتريد الزواج منه، بينما أهلها يريدون حملها عنوة على الزواج من رجل ثري عجوز هو الأرناؤطي بيه، فيحتال الشاب والشابة للِّقاء سرًّا في غفلة من أسرة نبيلة، التي لا تكاد تكتشف الأمر حتى تثور ضد أسرة عبده، وتشترك معها في معركة كلامية تكاد تصل إلى التماسك باليد، مما ينتهي بالأُسرتين إلى المحكمة، وبالرغم من أنَّ الأُسرتين قد تصافيتا بعد ذلك إلا أن النِّيابة العامة ظلَّت متمسكة بما تسميه حق المجتمع في عقاب الجانين، مما يوضح أنَّ القانون قد يكون عقبة في سبيل التطور الاجتماعي بدلًا من أن يكون أداة له.

وفي أثناء نَظَر هذه القضية أمام المحكمة نفاجأ بقضية أخرى غير متصلة بالقضية الأولى، ولكن دخولها في مجرى أحداث المسرحية لا يبدو مُفْتَعَلًا ومجرد مصادفة مُقْحَمة؛ لأنه لا غرابة في أن تشهد مع قضية الأسرتين قضية أخرى تؤيد نفس الفكرة عن جمود القانون وعجزه، فالعربجي منصور الطنساوي مُقدَّم للمحاكَمة؛ لأنه فتح شباكًا في بيته بغير تصريح سابق من التنظيم وهذه جنحة، كما أنه مقدَّم للمحاكَمة في جنحة أخرى؛ لأنه أغلق هذا الشباك دون تصريح من التنظيم أيضًا، حتى كاد التطبيق الحرفي للقانون يطير صوابه، فضلًا عن وقوعه في يد اثنين من العرضحالجية يحتالان عليه لابتزاز «لحلوح» منه — أي: جنيه — بِلُغَة تلك الطائفة — بعد إيهامه بأنَّ أحدهما هو مدير التنظيم الذي يستطيع أن يُنْقِذَه من المحكمة، ولما كان الأستاذ منجد صاحب فكرة الإصلاح بواسطة القانون والمَحاكِم قد حضر القضيتين؛ فقد تزعزع إيمانه بفكرته، بينما أَخَذَتْ تنتصر فكرة الجيل الجديد الثورية الممثلة في عبده ونبيلة، بل وتجسد انتصار هذه الفكرة في المجال الاجتماعي على التخلف والرَّجعية، بإبرام عقد زواج شرعي بينهما بمهر أسمي في غير خوف ولا وجل، وبخاصة وأن عبده كان قد نجح في الامتحان النهائي للطب وأصبح قادرًا على أن يتزوج وأن يعول نفسه وزوجته، وبذلك تحققت فكرة المؤلف من كتابة هذه المسرحية الهادفة التي تَدْخُل فيما يُعْرَف عند الأوروبيين باسم: المسرحية ذات الرِّسالة.

مسرحية لطفي الخولي إذن سليمة من حيثُ البناء الدرامي بفضل ترابُط أحداثها وتأثير بعضها في البعض الآخر، ولكن المسرحية ليست بناء دراميًّا فحسب، بل هي أيضًا شخصيات، وإذا كُنْتُ أُذَكِّر أنني قد وَصَفْتُ مسرحية لطفي الخولي وهي «قوة الملوك» بأنها مسرحية شخصيات لنجاحها في تقديم نماذج بشرية، في حين لاحظت تفككًا في بنائها الدرامي، فإني أُلاحظ هذه المرة على العكس أن مسرحية «القضية» قد جاءت أكثر سلامة في بنائها الدرامي منها نجاحًا في تصوير الشخصيات وتحديد أبعادها على نحو دقيق مُقْنع.

وإذا كان المؤلف قد رسم صورة نفسية واجتماعية واضحة لشخصيةٍ مثل شخصية ثابت أفندي الموظف المحالِ إلى المعاش، والمحافظِ المغالي في محافَظته ورجعِيَّته، فإنني على العكس من ذلك لم أتبين أية قسمة اجتماعية لرب الأُسرة الآخر مسعود أفندي والد الطالب عبده، وكل ما عَرَفْتُه هو أنَّه غير قَلِق ولا خائف على ابنه، وهذا طبيعي بالنِّسبة للولد الذكر في مجتمعنا.

وأنا هذه المرة أُحِبُّ أن أُشَاكس بعض الشيء في أجزاء من مضمون هذه المسرحية؛ فقد كان إلى جواري في صالة المسرح أحد كبار رجال القضاء السابقين في بلادنا، وهو القانوني الضليع الأستاذ يحيى مسعود أحد رؤساء محاكم الاستئناف السابقين، فرأيته يميل على أذني ليسألني عما إذا كنتُ أوافق على تصوير القضاء في بلادنا على هذا النحو غير الكريم، فلم أستطع إلا أن أُقره على مغزى سؤاله، بل وأضفت أننا لا نستطيع أن نُحَقِّر القانون في ظلِّ أية فلسفة سياسية، فالقانون هو دائمًا إرادة المجتمع، وهي مقدَّسة يمكن أن تتغير بأسلوب هادئ أو أسلوب ثوري، ولكنه في أية حالة لا بدَّ من احترام القانون وسيادته؛ لأنه ضمان المجتمع والأفراد على السواء، وبدونه يمكن أن تنقلب الثورات ذاتها إلى فوضى وتدمير.

وأمَّا عن الإخراج والتمثيل؛ فإنَّ الأستاذ عبد الرحيم الزرقاني قد استطاع أن يهيئ لهذه المسرحية المحلية إطارها وجَوَّها الصحيح، وإن كان تفاوُت المؤلف في رسم الشخصيات قد أخل بمستوى الأداء التمثيلي، فبينما كانت مَلَك الجمل في دور الخاطبة سنية ناجحة بل مُكْتَسِحَة، وبينما استطاع شفيق نور الدين في دور الأستاذ منجد، وحسن البارودي في دور ثابت أفندي، أن يقدموا شخصيات نموذجية واضحة الأبعاد؛ بَدَتْ لنا أدوار مسعود أفندي وزوجته مثلًا ممسوخة باهتة، وأما الأستاذ سعيد أبو بكر في دور المحامي فقد أَدْهَشَنا في اصطناع الوقار الخارجي المحبوك والتهريج الداخلي المُتْقَن.

اللحظة الحرجة

وأخيرًا رأت «اللحظة الحرجة» للدكتور يوسف إدريس الضوءَ على خشبة مسرح محمد فريد؛ حيثُ أَخَذَتْ تُقَدِّمها لفرقتنا القومية بعد أن أدخلت على هذه المسرحية تعديلات كثيرة، بناء على توصيات لجنة القراءة وغيرها من الجهات المختصة، ولستُ أدري إلى أي حدٍّ أفادت هذه التعديلات المسرحية، وإلى أي حدٍّ أَضَرَّتْ بها، ولكنني أحسسْتُ عند مُشَاهدتي لها أنها لم تستطع أن تقنعني الإقناع الكافي، لا من ناحية مضمونها الإنساني، ولا من ناحية الأصول الفنية للتأليف المسرحي.

تدور هذه المسرحية حول قصة أب هو الحاج نصار الذي ابتدأ حياته نجارًا متجولًا، ثم استطاع بفضل اجتهاده وتدبيره أن يصل لتأسيس ورشة يقوم بإدارتها الآن، وبعد أن طَعَنَ الحاج نصار في السن حلَّ محلَّه ابنه الأكبر مسعد، بينما استطاع الحاج نصار أن يدفع ابنه الثاني سعد إلى مواصلة تعليمه حتى أصبح طالبًا في كلية الهندسة، وأمَّا أولاده الآخرون فلا يزالون صغارًا، وإن تكن له بنت على وشك الزواج، ويَعْتَبِر الحاج نصار هؤلاء الأولاد مع الورشة ثمرةَ جهاده التي يَحْرِصُ عليها حرصًا شديدًا، ولا يقبل أن يُعَرِّضَها لأي خَطَرٍ، حتى ولو كان هذا الخطر ضرورةَ الدِّفاع عن الوطن ضد الغزاة.

وقد نستطيع أن نقبل هذا الوضع من حيثُ المبدأ باعتباره شعورًا إنسانيًّا لا حيلةَ للإنسان فيه، وهو الشعور الغريزي بحب الولد وحب ثمرة جهادنا في الحياة، ولكنه من الواجب أن يَظَلَّ هذا الحب المشروع في حدود المعقول والمقنع، وهي حدود ترسمها طبيعتنا البشرية ذاتها، فإنكار مثل هذا الشعور الإنساني المشروع إنكارٌ لحقيقة واقعة، بل وتَنَكُّر لإنسانيتنا ذاتها، ولكن المبالَغة في هذا الشعور المشروع تعتبر هي الأخرى تزويرًا لطبيعتنا الإنسانية التي لا تستطيع أن تتحجر أمام الأحداث الجسام، وأن تمتنع عن الانفعال بها والتكيف معها، ولو كان في ذلك خطر على أعز ما نملك، ولقد كنَّا نفهم

أنْ يضن الحاج نصار بولده سعد على التدريب من أجل الحرب والاستعداد لها، ما دامت تلك الحرب لا تقرع بابَه فعلًا، وأما عندما يقع المحظور وتأخذ الحرب تدق على بابه بيد غليظة مضرجة بالدماء؛ فإننا لا نستطيع أن نتصور كيف يَظَلُّ — بالرغم من ذلك — الحاج نصار متحجرًا في موقفه مِنْ مَنْع ولديه الكبيرين بكافة السبل من الاشتراك في مثل هذه الحرب العدوانية، التي تُوشِكُ أن تمتهنه هو وأسرته، بل وأن تمتهن وَطَنَه كله.

وتحَجُّر موقف الحاج نصار هو الذي أصاب الفصل الأول والثاني من المسرحية بالجمود والركود، فالفصلان بكاملهما لا يعرضان علينا إلا موقفًا واحدًا مستمرًّا هو موقف الحاج نصار وزوجته من ولديهما، وبخاصة من ابنهما سعد الذي يُظْهِر حماسةً خاوية للحرب والاستعداد لها، ويظل منذ أن تُرْفَع الستار يصيح في أُمِّه صيحات مستمرة مزعجة لا تهدأ لحظة واحدة، بل تستمر بنفس النبرة ونفس الجعجعة حتى تزعجنا بغير مبرر.

ولقد كنَّا نستطيع أن نفهم هذا الوضع، على اعتبار أنَّ المؤلف قد أراد أن يُقْنِعَنَا بأنَّ شدة الحرص على الحياة والخوف من الموت بالنِّسبة لأنفسنا وبالنسبة لمن نُحِب قد لا ينفعنا بشيء في المحافظة على حياتنا وحياة أبنائنا، بدليل أنَّ حِرْص الحاج نصار على المحافظة على ولديه لم يمنع ابنه الأكبر مسعد من أن ينضم إلى الفدائيين ويسير معهم لملاقاة العدو، فيُصاب في ذراعه ويعود إلى المنزل وذراعه معلق بعنقه، بينما استطاع الحاج نصار أن يحتال على ابنه الأصغر سعد ليُدْخِله حجرة ويُقفلها عليه، وإن كنَّا نعلم في النهاية أن رِتَاج هذه الحجرة لم يكن مُحكمًا، ثم نرى جند العدو يقتحمون على الحاج نصار مسكنه ويقتلونه برصاصة وهو يصلي ركعتين لله شكرًا على نجاة ولديه من الموت في الحرب، وبذلك لقي الحاج نصار جزاء جُبْنِه وجموده المتحجر وحِرْصه على الحياة.

ويأتي الفصل الثالث الذي قُتِلَ فيه الحاج نصار برصاصة مدوية داخل المنزل، وهي رصاصة كنا نتوقع أن يُثير دَوِيُّها الابن سعد، فيحاول الخروج من حجرته الواقعة على الصالة، حيث أُطْلِقَتْ الرصاصة على أبيه، ولكننا نراه مع ذلك يظل ساكنًا لا يحاول فتح الباب — فضلًا عن كسره — حتى تأتي أخته الصغيرة الطفلة سوسن فتفتح له الباب في سهولة، ويخرج سعد ويرى أباه مضرجًا بالدماء، وكنا نتوقع منه عندئذٍ أن يثور ويهيج ويندفع فورًا للانتقام لأبيه وشعبه ووطنه، ولكنه بدلًا من ذلك يَقِف موقفًا عجيبًا غيرَ مفهوم ولا مُقْنِع على الإطلاق، إذ نراه يسائل نفسه إلى جوار جثة أبية أسئلة عجيبة ليعرف: هل هو شجاع وكان يُريد القتال حقًّا دفاعًا عن الوطن والشرف، أم هو جبان

كان يغطي جُبْنه بالجعجعة الفارغة؟ ومثل هذا التساؤل والتردد كان خليقًا بأن يثلم همته ويطفئ حماسة غضبه، ومع ذلك نفاجأ به وهو يَقْبِض على مسدَّس ويندفع به اندفاعًا مصطنعًا غير مقْنِع إلى خارج الشقة، حيث يقابل أحد جنود الأعداء وهو نازل على السلم، فيُطْلِق عليه الرصاصة من مسدسه فتقتله، ثم يَنْزِل عَدْوًا على درجات السلم وأمه تزغرد مِنْ خَلْفه زغردة مصطنعة غير مقنعة؛ لأننا لم نشهد ولم نُحِسَّ بتطور أمه من موقف الجبن والحرص الشديدين السابقين إلى موقف الحماسة والفرح لخروج ابنها لمقاتلة العدو.

وفي رأينا أن قَتْل زوجها لا يكفي وَحْده لتبرير هذا التطور الجذري، فمثل هذه الطبيعة الجبانة الشديدة الحرص على الحياة كانت خليقة بأن تدفعها إلى المزيد من الخوف من أن يَلْحَق ابنُها العزيز سعدٌ أباه إلى الموت، لا أن تفرح بخروجه لتحدي هذا الموت.

والذي لا شكَّ فيه أن رغبة المؤلف أو اضطراره إلى أن يخفف من روح الهزيمة، التي كانت متفشية في النص الأول من المسرحية، هو الذي دفعه إلى إدخال هذه التعديلات التي تبدو مصطَنَعة غير متَّسِقة مع مقدمات المسرحية.

ويُخَيَّل إلينا أنَّ المخرج نور الدمرداش قد زاد الأمور سوءًا بطريقة إخراجه؛ حيث رأيناه يجعل الغرفة التي حَبَسَ فيها الحاج نصار ابنَه سعدًا مفتوحة من أحد أركانها على الصالة التي دَوَّتْ فيها رصاصةُ العدو التي قَتَلَت الحاج نصار، بحيثُ أصبح من المستحيل أن يفترض أحدٌ أن سعدًا لم يسمع دوي هذه الطلقة النارية، وعندئذٍ يزداد عجبنا من سكونه وسكوته داخل هذه الغرفة، وعدم مُحَاوَلَته الخروج منها، وانتظاره حتى تفتح له الطفلة سوسن الباب لمشاهَدة أبيه جثة هامدة، بينما لو كانت هذه الغرفة مُغلقة الجدران لأمكن أن نفترض جدلًا عَدَمَ سماع سعد لدوي الطلقة.

والطريقة التي أدى بها حسن يوسف دَوْر سعد كانت طريقة مُسرفة في الجعجعة التي جاءت كلها على وتيرة واحدة، وفي غير تلوين أو تنويع وِفْقًا للأوضاع التي كان يلتقي فيها مع أمه، وكنَّا نفهم مثلًا أن يبدأ هذا الممثل بنغمة أقل ارتفاعًا وصخبًا، ثم تزداد تلك النغمة بازدياد مُقَاوَمة أمه وأبيه لرغبته في مواصلة التدريب استعدادًا للحرب، ولكن النغمة الصاخبة ابتدأت بمجرد رفع الستار واستمرت على نفس الوتيرة؛ حتى نجح أبوه في حَبْسه داخل الغرفة، وما أظن أن الإيحاء بأنَّ حماسته جوفاء كلها تستدعي هذه النغمة الصاخبة منذ رفع الستارة، وكان يكفي أن تبدأ هادئة بعض الشيء، ثم تزداد صخبًا بازدياد المعارضة لرغبته.

وهكذا أثبَتَتْ هذه المسرحية أنَّ ترقيع النَّص الأصلي لا يضمن استقامته من الناحية الإنسانية، والناحية الفنية، ما دام التصميم الأصلي للمسرحية وفِكْرتها الأساسية لم تكن سليمة واضحة متسقة، وكان من الممكن أن يستطيع مُخْرِج آخر أن يخفف من وضوحِ ما يبدو مفتعلًا بعد التعديلات التي أُدْخِلَت على النص الأصلي، ولكنَّ المسرحية لسوء الحظ لم تجد في نور الدمرداش هذا المخرج.

مسرحية «قصر الشوق»

يظهر أن حملة النقد التي وُجِّهَتْ إلى المَشاهد الخليعة في مسرحية «بين القصرين» في الموسم الماضي قد كان لها أَثَرُها في التخفيف من مثل هذه المشاهد في الحلقة الثانية من ثلاثية نجيب محفوظ عند إعداد قصر الشوق للمسرح، كما شاهدتها على مسرح الجمهورية منذ أيام، وفرقة المسرح الحر تقدمها لجمهور القاهرة، أو يَظْهَر أن مُخْرِجَنا الشاب المهذب الذوق كمال يس قد خَلَّصَها — كما علمت — من بعض تلك المشاهد الصارخة حرصًا على ذوق المشاهدين، وذلك بالرغم من أنَّ قصة «قصر الشوق» كانت تسمح بتقديم مشاهد فاقعة من أمثال ما انتقدناه في العام الماضي أكثر من قصة «بين القصرين»، وأَضْرِبُ لذلك مثلًا بمغامرات أم مريم أيضًا مع ياسين، فقد كنتُ أخشى أن تُسْتَغَلَّ هذه الإشارة في الإعداد لتزيد الطينة بلة، ولكنني حمدت الله لإفلات هذه الإشارة من براثن الإعداد، بل لقد أحسَسْتُ أن هذه المسرحية قد حاوَلَتْ أن تركز الأحداث والحوار حول نقطة ضعف جديدة كانت تنخر في عظام المجتمع عندئذٍ، وهي شدة الإحساس بالفوارق الطبقية، بعد أن رَكَّزَتْ مسرحية بين القصرين على الانحلال الأخلاقي والشراهة الجنسية، فالفوارق الطبقية هي التي نَكَبَت — فيما يبدو — الشابَّ النَّظيف كمال في حياته العاطفية، تلك النكبة التي أَوْدَتْ به إلى البارات عندما سَخِرَتْ منه بنت أسرة شداد الأرستقراطية التي لم تكن تقبل نسب أسرة تاجر من أولاد البلد.

وإذا كانت العالمة زبيدة لم تَظْهَر لحسن الحظ في المسرحية لمرضها بالمستشفى، فقد حلَّت محلها زنوبة صبيتها بجدارة وتفوق، وإن تكن أَقَلَّ فحشًا، وإذا كانت المشاهد الفاقعة قد انتقلت من بيت العالمة زبيدة إلى عوامة فإنَّ هذا الانتقال لم يَقْضِ على دسامة تلك المشاهد، وإن هَذَّبَها إلى حدٍّ معقول، ومن الممكن أن تُحْمَلَ مَحْمَلَ الفكاهة رقصةُ البطن التي يقوم بها السيد عفت في العوامة وهو سكران، وإذا كان السيد أحمد عبد الجواد

قد عَرَفَتْ زنوبة كيف تلعب على غريزته النهمة، حتى تُرْغمه على أن يشتري لها عوامة بأكملها، فإننا قد حمدنا له تَمَاسُكَه عندما رَفَضَ أن يُلَوِّث عرضه بقبول الزَّواج منها في نهاية المسرحية.

وقصة «قصر الشوق» ليس فيها أصلًا مقومات الدراما، وليست فيها قصة موحدة يمكن أن تُبْنَى عليها مسرحية، ولكنها دراسة تحليلية لقطاع من حياتنا في أعقاب ثورة سنة ١٩١٩، وكانت نار تلك الثورة العاتية قد هدأت، ولذلك طغى فيها التحليل الاجتماعي والأخلاقي على مَشَاهد الثورة التي ضمرت عنها في قصة «بين القصرين»، ومع ذلك فمن المؤكَّد أنَّ رُوح الثورة كانت لا تزال حية في قصة نجيب محفوظ، وكان الإعدادُ المسرحي يستطيع أن يركز على مَظاهر تلك الروح قَدْر تركيزه على مظاهر التفسخ الاجتماعي، الذي كان من أسباب فشل تلك الثورة في أن تصل إلى هدفها الكامل من تحرير الوطن.

ومن المؤكد أنه قد كان هناك مجالٌ لتصوير نوع من الصراع بين روح تلك الثورة التي أَخَذَتْ تصهر المجتمع وتُطَهِّره من بعض أدرانه، وبين التحليل الاجتماعي والأخلاقي الذي كان يَنْخَر عندئذٍ في مجتمعنا، أو في القطاع الحضري الذي صَوَّرَه نجيب محفوظ، ولقد أطل علينا بالفعل هذا الصراع في أحد مشاهد المسرحية عندما رأينا الشاب كمال وهو في البار ينشج بالبدء وينسى نكبة غرامه الفاشل ببِنْت شداد بك، أو على الأصح يحسُّ أن نكبته قد تضاعفت وأنه قد فَقَدَ كل شيء عندما سَمِعَ باعة الصحف وهم يتصايحون بموت قائد الثورة عندئذٍ سعد زغلول.

القصة الأصلية إذن قصة اجتماعية تحليلية، وليست قصة درامية تصلح للإعداد المسرحي، وكذلك جاءت المسرحية، إلا أنني أعترف مع ذلك أن عددًا من الممثلين وأن المخرج قد استطاعوا أن يجذبوا انتباه الجمهور وانتباهي لمُتَابَعتها والإعجاب بما نفثوا فيها من حياة، وما أحاطها به المخرج الشاب من إطارٍ وجوٍّ بانورامي، قرَّب الإخراج من الإخراج السينمائي، فكُنَّا نرى قطاعًا كاملًا من الحي الذي تجري فيه أحداث المسرحية، وكأنما كاميرا السينما قد الْتَقَطَتْ هذه المشاهد، مما يُزِيد من إيماننا بأننا نُشاهد واقعًا لا حِيَلًا مسرحية، وإن تكن بعض اللقطات قد صَدَمَتْني، مثل لقطة مريم وهي تنشر الغسيل فوق السطوح في أول المسرحية ويس يغازلها في بجاحة، فما أظنُّ أن مُطَلَّقة كمريم كانت تجرؤ عندئذٍ على أن تظهر فوق سطح المنزل في مثل ما ظهرت به من لباس، ولا أن تأتي بمثل ما أتت به من حركات مثيرة، وإن كنتُ أقر للممثلة التي قامت بهذا الدور بقدرتها على الفهم والتعبير، وبخاصة عندما عادت إلى الظهور على خشبة المسرح في العوامة، حيث ضَبَطَتْ زوجها الألعبان يس مع زنوبة وهو يَدَّعِي أنه قد طلقها لتَقْبل زنوبة الزواج منه.

كما أنني لا أستطيع أن أغفل الإشارة إلى حُسن اختيار أحمد سعيد لدور السيد أحمد عبد الجواد، ولا يَرْجِع حُسن الاختيار إلى لياقة أحمد سعيد البدنية لهذا الدور فحسب، بل يرجع أيضًا إلى براعته في تقمصه، وكم كان رائعًا أداؤه للمشهد الأخير، مشهد غيرته على زنوبة وانهياره أمام مَكْرها الخبيث، بل ولا أستطيع أن أغمط عمر عفيفي حَقَّه بالاعتراف بجودة أدائه التمثيلي، فما ينبغي أن تُغَطِّي طبيعةُ دوره المنفِّر على جودة أدائه، بل يجب أن يُعْتبر التنفير من شخصية يس دليلًا على هذه الجودة، وبخاصة وأنه قد استطاع بخفة حركته وإشاراته أن يخفف بإثارة الضحك أو الابتسام من إثارة تلك الشخصية.

وكم كنتُ أودُّ لو وَضَعَت فرقة المسرح الحر بين أيدينا برنامجًا أستطيع أن أجد فيه اسم الممثلة القديرة التي قامت بدور أمينة؛ زوجة السيد أحمد عبد الجواد وأم المرحوم فهمي الذي مات في مسرحية بين القصرين، وأم كمال أحد أبطال قصر الشوق، فكم كانت سذاجتها رائعة، وكم كانت حركاتها وألفاظها موحية بجوِّ الإرهاب الذي يُشِيعُه السيد أحمد عبد الجواد في منزله، وكذلك الأمر بالنسبة للشاب الذي قام بدور كمال، فبودي لو استطعت أن أَذْكُره هو الآخر؛ لأنه يستحق هذا الذكر، وإذا كانت لي ملاحظة أخرى على الأداء التمثيلي فإنها تنصرف إلى المكياج، فقد فهِمْنا مثلًا أن السيد أحمد عبد الجواد قد وَصَل في هذه المسرحية إلى سن الشيخوخة أو على الأقل الكهولة، ومع ذلك ظل أحمد سعيد شابًّا كما كان في بين القصرين، وكنتُ أودُّ لو لَمَحْتُ على وَجْهِه بعْضَ تجاعيد الحياة، ومع كل هذا فأنا أعتبر هذه المسرحية أكثر نظافةً وجَوْدَة من سابقتها «بين القصرين».

«الأرض» على مسرح التليفزيون

في يوم الأربعاء الماضي التقيت مساء بشاعر وأديب من السويد في نادي القصة، وقد جاء هذا الأديب إلى بلادنا ليتعرف على حياتنا الأدبية والفنية المعاصرة استعدادًا للكتابة عنها في مجلة سويدية كبيرة تصدر في استكهولم، وقد قدَّمني أديبُنا الكبير الأستاذ محمود تيمور إلى هذا الضيف، وأخبره أنه يستطيع أن يجد عندي ما يريد، وهذا — بلا ريب — تفضُّل من الأستاذ تيمور، ومع ذلك حرصت على أن أكون عند حُسن ظنه، فأخذتُ أُبَلْوِر للضيف معالِم نهضتنا الأدبية والفنية المعاصرة وأُسُسها الفكرية والفنية العامة.

ثم تذكَّرتُ أن في برنامجي في ذلك اليوم مشاهَدةَ مسرحية «الأرض» للأستاذ عبد الرحمن الشرقاوي على مسرح «التليفزيون»، وقفز إلى خاطري أنني أستطيع أن أدعو الضيف إلى مشاهدة هذه المسرحية معي، وأنا مطمَئن إلى أنني سأتيح له فرصة الاتصال المباشر بعمل أدبي فني لا أستحي من أن يراه، ومن المؤكد أنه لو كانت «لعبة الحب» التي سأراها لتردَّدْتُ أشد التردد في أن أدعو ضيفنا الشاعر الأديب برسي باكلند لمشاهدتها؛ لأنني أخشى أن يظن أن ما تَعْرِضه هذه المسرحية يمثل نَظْرتنا إلى المرأة ويُصوِّر علاقة الرجال بها في كل قطاعات حياتنا ومجتمعنا، وبذلك أَظْلِم نفسي عنده وأظلم شعبي، بل وأظلم معنى الإنسانية كلها، وذلك في حين أنَّ مسرحية «الأرض» وإن كانت تُصَوِّر أنواعًا من الظلم والاستبداد التي كان شعبنا يشقى بها قبل الثورة، إلا أنَّ المسرحية تُصَوِّر أيضًا تمرُّد شعبنا على هذه المظالم وسخطه عليها، والانتفاض ضدها انتفاضات إذا كانت لم تستطع أن تنجح فإنها بلا ريب كانت إرهاصات حيةً قوية لثورتنا الكبرى، التي اقتلعت تلك المظالم في سنة ١٩٥٣، وبذلك تُعْتَبَر وثيقةَ شَرَف وحياة بالنِّسبة لشعبنا، لا وثيقة إسفاف وحيوانية كمسرحية «لعبة الحب» بطبلة حريش وكيزان الذرة، وما لهما من «إيحاء وتعبيرية».

وشاهدت مسرحية «الأرض» مع الضيف السويدي وترجمتُ له معظم الحوار لكي أُعِينه على أن يكوِّن فكرة واضحة كاملة عن المسرحية شكلًا ومضمونًا، ولقد سرني أنْ أحسستُ أن ضيفنا قد راقَهُ أن يرى في هذه المسرحية صورة صادقة لريفنا المصري قبل الثورة، وما كان يجيش في قلوب أبنائه من انتفاضات ثورية، وإن يكن قد رأى — كما رأيتُ — أن الأداء التمثيلي قد كان فيه شيء من المبالَغة في الحركة والصوت، كما رأى أنَّ المسرحية محتشدة بالشخصيات الكثيرة فوق خشبة مسرح ضيقة، مما يُوحي بأنَّ الحركة مقيَّدة مخنوقة.

ومسرحية «الأرض» كعدد من سابقاتها في مسرح التليفزيون من مسرحيات الإعداد؛ لأنَّ عبد الرحمن الشرقاوي — كما هو معلوم — قد كتبها في الأصل قصة، والقِصَّة تتسع بطبيعتها للكثير من الأحداث والشخصيات والوصف والتحليل والتفسير، أي: إنها لا تقوم على وحدة الحدث وتطوُّره وتأزُّمه وانفراجه في بناءٍ درامي مُحَدَّد، كما هو الحال بالنسبة للمسرحية، مما يجعل تحويل القصة إلى مسرحية ضربًا من التعسف، ومع ذلك فقد علمتُ أنَّ المخرج الأستاذ سعد أردش قد بَذَلَ كل جهد ممكن لِكي يقترب بهذا المضمون القصصي المسهب من القالب الدرامي، وإن ظلت الطبيعة القصصية تتمرد بين يديه وتغالبه لكي تتجه إلى الطابع الاستعراضي، وهذا هو الخطر الحتمي الذي يواجه صناعة الإعداد باستمرار.

فالمسرحية تبتدئ بعرضِ مشكلةِ أراضي صغار المزارعين في القرية أسوةً بأرض الإقطاعي محمود بك، وتمرُّد هؤلاء الفلاحين الصغار على هذا الظلم، ومحاولة رجل الدين الشيخ الشناوي تخدير تمرُّدهم تملقًا للسلطة وللإقطاعيين، بينما عبد الهادي يُزْكي روح الثورة عند إخوانه الريفيين، بل ويقود تلك الثورة علانية، ثم تنتقل المسرحية إلى مُشكلة أخرى وهي مشكلة شق طريق نجح محمود بك في أن يحمل المختصين على رَسْمه عبر قراريط الفلاحين الصغار؛ لكي يلتهمها هذا الطريق ويتجنب أراضيه الواسعة، وعندئذٍ يظهر في القيادة الشعبية شخص جديد هو الشيخ حسونة الذي كان ناظرًا لمدرسة القرية، وأنه قد نُقِلَ منها في شِبْه نفي لمساعدته أنصار الشعب الحقيقيين في الانتخابات، ونحنُ لا نستطيع أن نرى في هذين الحدَثَيْن الكبيرين أيَّ ترابُط تبعيٍّ بحيثُ نعتبر أحدَهما الحدثَ الأساسيَّ والآخر حدثًا تبعيًّا أو فرعيًّا، وبالطبع لا ضيْر في ذلك على القصة، ولكنَّ المسرحية لا غنًى لها عن وحدة الحدث، أو على الأقل لا غنًى لها عن بروز حدث أساسي وانتظام الأحداث الأخرى حوله كأحداث فرعية، وكل ذلك فضلًا عن الأحداث العاطفية

الصغيرة المتناثرة في تلافيف المسرحية، وبخاصة العلاقة العاطفية النظيفة التي تقوم بين عبد الهادي والفتاة الريفية وصيفة، وهي الصورة الصادقة للجانب النظيف من حياتنا، وما أَبْعَدَها عن علاقة حريش ونفيسة في لعبة الحب.

هذا، ولقد ابتكر الأستاذ سعد أردش أسلوبًا جديدًا على مسرحنا العربي في إخراج هذه المسرحية باستخدامه المنظر الواحد ذا المستويات المختلفة، وتصويره قَصْر الإقطاعي على ستارة خلفية، وأنه يسيطر على القرية كلها وما فيها ومَن فيها، كما ألغى الستارة وإن يكن قد احتفظ بالحائط الرابع، أي: بالأصل التقليدي السليم لفن التمثيل، فلم نَرَ قط ممثلًا في مسرحية يوجِّه الحديث إلى الجمهور، كما أنني لم أستطع أن أوافق ضيفنا السويدي على أنَّ الحركة والصوت كلها مبالَغ فيهما دائمًا، وأُفَضِّل عدم التعميم، فمِن المؤكَّد مثلًا أن ممثلنا القدير المخضرم عبد الوارث عسر قد أدى دور رجل الدين الشيخ الشناوي في اعتدال وأستاذية ودقة تصل إلى حد الإيهام بالواقع، كما أنَّ الأدوار النِّسائية قد أُدِّيَتْ أيضًا في اتزان وأستاذية يستطيع أي شخص عادي أن يدركهما، وبخاصة إذا قارَنَ أداء كريمة مختار ووداد حمدي وسلوى حسين وعايدة عبد العزيز بأداء برلنتي عبد الحميد المسرف في مسرحية «العش الهادئ».

وأمَّا عن تقيد الحركة واختناقها في هذه المسرحية العريضة الواسعة الأطراف؛ فيُخَيَّل إليَّ أنَّ المخرج لم يكن يستطيع إزاءها شيئًا؛ لأنَّ خشبة المسرح نفسها ضيقة، وقد استخدمها المخرج رغْم ضِيقها على خير وجه ممكن، وما ينبغي أن نَنْسَى أنَّ هذه المسرحية كانت في أصلها قصة كبيرة مُتَرامية الأبعاد، وأنَّ إعدادها للمسرح كان في الواقع ضربًا من المغامرة، وإنني لَأُحَيِّي المخرج الذي استطاع مع ذلك أن ينقذها إلى حد بعيد، كما أحيي الممثلين الذين استطاعوا أن يتقمصوا كل هذه الأدوار على تفاوُتِ أبعادها من العبط إلى الثورة إلى النِّفاق، ومن الشدة إلى المُلاينة ومن التهور إلى الدهاء والمُسَايرة، بحيث خَرَجْتُ وأنا مسرور إذْ أَتَحْتُ لضيفنا السويدي أن يشاهد صورة نظيفة حية نابضة لشعبنا الذي يستحق بجدارةٍ مجدَ ثورتنا الأخيرة.

قنديل أم هاشم

نشأ إسماعيل ابن الحاج رجب في حي السيدة زينب، حيث «كل ما يسمعه ولا يفطن له من الأصوات، وكل ما تقع عليه عيناه ولا يراه من الأشباح، لها مقدرةٌ عجيبة على التسلل إلى القلب والنفوذ إليه خُفْيَةً والاستقرار فيه والرسوب في أعماقه». وأرسله أبوه التاجر الصغير الذي تَيَسَّرَتْ حاله إلى إنجلترا؛ حيثُ دَرَسَ طب العيون خلال سبع سنوات، تَغَيَّر فيها تغيرًا كبيرًا «كان عَفًّا فغوى، صاحيًا فسكر، راقَصَ الفتيات وفَسَقَ، هذا الهبوط يكافئه صعودٌ لا يقل عنه حدة وطرافة، تَعَلَّمَ كيف يتذوق جمال الطبيعة ويتمتع بغروب الشمس، كأنْ لم يكن في وطنه غروب لا يقل عنه جمالًا، ويلتذ بلسعة برد الشمال، وبدا له الدينُ خرافة لم تخترع إلا لحكم الجماهير، والنفس البشرية لا تجد قوتها ومِنْ ثَمَّ سعادتها إلا إذا انفصلت عن الجموع وواجهتها، أمَّا الاندماج فضعف ونقمة، وقال يومًا لزميلته الإنجليزية: سأستريح عندما أضع لحياتي برنامجًا أسير عليه؛ فضحكت وأجابته: يا عزيزي إسماعيل، الحياة ليست برنامجًا ثابتًا، بل محاولة متجددة.»

بكل هذا يحدثنا الأديب المرهف «يحيى حقي» عن بطل قصته الرائعة «قنديل أم هاشم»، التي وَقَعَتْ بين براثن أمينة الصاوي، فلم تفهم منها شيئًا، أو فهمت شيئًا سوقيًّا سطحيًّا لا قيمة له، فلفَّقَتْ من هذه القصة الفريدة العميقة مسرحيةً تُصَوِّر وضعًا عارضًا انقرض من مجتمعنا أو كاد، حيثُ لم نَعُدْ نرى شعبنا في حي السيدة زينب أو غيره يُفاضل بين الحلاق والطبيب، والدكتور إسماعيل بعد عودته من إنجلترا لم يدخل في صراع مع حسين الحلاق، بل دخل في صراع عميق عنيف بينه وبين نفسه، وبعبارة أوضح بين عاطفة الإيمان التي تَرَسَّبَتْ منذ الطفولة في أعماقه، وبين التفكير العلمي الذي اكْتَسَبَه من أوروبا، وبعبارة موجزة في صراع بين عاطفته وعقله.

وتتبع يحيى حقي بمجهره الدقيق مراحل هذا الصراع منذ أن بدأ عنيفًا في نفس إسماعيل العائد لتوِّه من أوروبا، حيثُ يصرخ في أهله وبيئته ويُسَفِّهُ — في عنفٍ — معتقداتِهم، بل ويحطم قنديل أم هاشم نفسه ويلقي بزيته — الذي يستخدمونه في شفاء الرَّمد الخبيث — من النافذة، وكأنَّه ألقى قنبلة في حيه كله، حتى ينتهي في النهاية إلى التسليم بعاطفة الإيمان وضَمِّها إلى وسائل علاجه العلمية، كعامل مساعد على الشفاء ما دام لم يَتَنَازَلْ قط عن إيمانه هو الآخر بالعلم وضرورة إقناع قومه بجدواه واعتباره سبيل الخلاص الحق من المرض.

كان الصراع في قصة قنديل أم هاشم صراعًا داخليًّا يجري داخل نفس إسماعيل بطل القصة، وكان صراعًا مرهفًا لا تدركه إلا نفس مرهفة نافذة البصيرة كنفس يحيى حقي، وإذا به ينقلب بين الأيدي السميكة التي أَعَدَّت المسرحية إلى صراع خارجي غليظ بين الدكتور إسماعيل وحسين الحلاق، أو بين العلم والخرافة، وإذا بحسين الحلاق يصبح البطل الحقيقي للمسرحية، ويستطيع الممثل القدير أحمد أباظة أن يجعل منه الشخصية الطاغية المسيطرة.

وما أن ينحصر الصراع بين حسين وإسماعيل حتى تتضاءل أدوار الشخصيات الأُخرى، ونكاد نحسُّ بأنها مُقحَمة على المسرحية، فالحاجة نعيمة كانت في القصة فتاة ساقطة انتشلها الإيمان من وهدتها، واستمع إسماعيل يومًا إليها وهي تضرع لأم هاشم أن تعينها على الخلاص والطهر في عبارات حارة صافية نفذت نبراتها إلى نفسه، فأحسَّ بفيض الأمل الذي يشعه الإيمان على النفوس المنهارة، وعندما تهيأت نفس إسماعيل في نهاية القصة إلى التصالح مع الدين كانت رؤيته للحاجة نعيمة بعد أن تابت وأنابت وتطهرت من الرجس عنصرًا هامًّا في هذه المصالحة، بينما نراها تظهر في المسرحية وتستمر ظاهرة دون أن ندري لماذا، ودون أن نتبين في وضوح طريقة اشتراكها في الصراع الدائر، وإذا كنَّا قد سمعنا عبده أفندي السكير يطلب إلى الله في رحاب أم هاشم أن يشفيه من داء السُّكْر؛ فإننا لم نُلْقِ بالًا إلى هذه الصيحة العابرة، ولم يستطع الإعداد أن يوحي إلينا بأهمية الدين في إنقاذ مثل هذا السكِّير بالرغم من قدرة الممثل الكفء محمد توفيق في أداء هذا الدور داخل الحدود الضيقة التي رُسِمَت له.

نعم، إنَّ الإعداد قد جَسَّدَ في وضوحٍ الصراعَ بين العلم من جهةٍ والخرافة والدجل من جهة أخرى، وأَبْرَزَ في النهاية انتصار العلم، بل وأَجْبَرَ ممثل الدَّجل والشعوذة حسين الحلاق على أن يلتمس شفاء عينيه هو نفسه من الدكتور إسماعيل الطبيب العالم، ولكن

هذه القضية كلها قد تخطاها الزَّمن وتخطاها شعبنا بحمد الله أو كاد، وهي على أية حال ليست القضيةَ التي شغلت يحيى حقي ولا تزال تشغله وتشغل الإنسانية كلها، وهي قضية المصالحة بين الإيمان العاطفي والتفكير العلمي الصارم.

فيحيى حقي وغيره من ملايين المثقفين ثقافةً علمية واسعة في العالم كله لا يزالون حائرين مبلْبَلِين بين رواسب الإيمان العميقة وبين التفكير العلمي القاسي، وهذه حقيقة لا يدرك مدى صدقها إلا مَنْ بلاها بنفسه، وبخاصة مِنَّا نحن الشرقيين، الذين نرضع الإيمان في بيئتنا الشرقية، ثم تُبْهِرُنا أضواء العلم الحديث في أوروبا عندما نُوفَد إليها للدراسة، فنحار ونضطرب بين عالَمَيْن؛ إذ نرانا نؤمن بالعلم وقدرته، ومع ذلك لا نلبث عندما نعود أن نحسَّ بإشعاعات الإيمان الغيبي تتخلل أنسجة عقولنا من جديد.

وهذه هي المشكلة الخطيرة التي عالجها كاتب كبير كيحيى حقي الذي يجمع في نفسه بين النَّزعة الدينية المتصوفة الرَّهيفة والثقافة العقلية الواضحة الصلبة، وشتان بين قصته والمسرحية المأخوذة عنها.

وفي الحق، إنَّ هذه المسرحية قد مَزَّقَتْ نفسي، فأنا يسرني أن نُقَدِّم إلى جمهورنا — بوسيلة ناجحة كالمسرح — قصةً رائعة كقصة قنديل أم هاشم؛ حتى تصل معانيها العميقة ولمساتها الإنسانية المرهفة إلى الجمهور، ولكني من جهة أخرى يحزنني أن تقع مثل هذه القصة بين أيدٍ يستحيل أن تفهمها أو أن تعي دقائقها، ويزيدني حزنًا أن يقوم بتمثيل مثل هذه المسرحية فرقة ذات طاقات فنية ضخمة تضفي على هذا الإعداد الغليظ رهافة الفن وقدرته على التعبير، فيظن جمهورنا أنه يرى في المسرحية أديبه الكبير المحبوب يحيى حقي، وإلا فمن يستطيع أن يزعم أن محمد توفيق في دور عبده أفندي السِّكِير بتمثيله الرَّائع أو أحمد أباظة في دور حسين الحلاق، أو كامل يوسف الرزين الهادئ في دور الدكتور إسماعيل، أو جميع ممثلي هذه الفرقة الممتازة، كانت أدوارهم من خَلْق يحيى حقي، الذي يَعْرف ما هو الفن وما هي هندسته، وكيف يَسْتَخْدم هذه الهندسة في خدمة وإبراز جميع العناصر التي تشترك في نسيج مشكلة إنسانية خطيرة خالدة كمشكلة الصراع بين العقل والعاطفة، أو بين العلم والإيمان الغيبي، في صراع عميق عنيد أَرْهَفَ وأَبْعَدَ غورًا من أن تُدْرِكَه صناعة آلية سطحية، كصناعة الإعداد المسرحي، عندما تخلو من الثقافة الفنية الحقة والحس المرهف والذوق السليم المدرِك.

وكم كان محمود السباع مُوَفَّقًا، بل مبتكِرًا خَلَّاقًا في إخراجه لهذه المسرحية؛ حيث رأيناه ينقلنا في خفقة ضوء من ميدان السيدة الصاحب إلى داخل منزل الحاج رجب،

وكأنه قد جَمَعَ بذلك بين طرفي الصراع الدرامي في حلبة واحدة، فنشهد لتوِّنا شرارة الاصطدام وهي تنبثق، ويا حبذا لو كانت المسرحية التي شاهدتها هي قصة يحيى حقي، ويا حبذا لو كان هو نفسه الذي نسج خيوطها من حريره المرهف، بدلًا من خيوط الخيش التي لفقها بها الإعداد الذي رأيته.

لعبة الحب

كنتُ قد اطلعت على النَّص الأول لمسرحية «لعبة الحب» لصديقنا الدكتور رشاد رشدي، وذلك عندما قدمها لفرقة المسرح القومي، وأحالتها الفرقة على لجنة القراءة، وأنا عضو فيها، لتبدي رأيها في صلاحيتها للفرقة، ولكنها لم تَرَ فيها هذه الصلاحية، وكان باستطاعتي أن أقنع بذلك ولا أحرص على مُشاهدتها في مسرح الأوبرا نفسه، حيث تقوم فرقة المسرح الحُر بعرضها الآن على الجمهور، ولكنني سمعتُ من أكثر من عضو من أعضاء هذه الفرقة أنَّ النَّص الأصلي قد أُدْخِل عليه من التعديل ما خفَّف وطأته، فقلت لنفسي: لعلَّ الأخ رشاد قد مال إلى مزيد من الرُّشد، وأقنعتها بضرورة مشاهدة هذه المسرحية ولو من باب الصداقة، استخرت الله وشاهَدْتُها فعلًا.

وكان باستطاعتي أن ألزم إزاءها الصمت، وبخاصة وأنني أعلم أنه إذا كان الكلام من فضة فإنَّ السكوت من ذهب، ولكنني رأيتُ من أشبال الجامعة من يَتَحَدَّث عن «الأنغام السيمفونية» في هذه المسرحية، ومَن يتحدث عن «مواصفات مسرح تشيكوف» فيها، ويتساءل: هل يستجيب الجمهور للمسرح الهامس بأفكاره الموسيقية؟ فأحسستُ أنَّ مِن واجبي أن أتكلم، وإن كنتُ في الحقيقة لا أدري بأي لُغَة أُخَاطِبُ مَنْ رأى في «لعبة الحب» أنغامًا سيمفونية أو مَنْ رأى فيها مسرحًا هامسًا بأفكار موسيقية ومُواصفات تشيكوفية، فإنني أحسستُ فيها بفحيح حيواني يصرخ أحيانًا ويخف أحيانًا أُخرى، فيتحول إلى حشرجة بهيمية شهوانية، ابتداء من الطَّبال جريش عندما نفخ حيوانيته في أذن الخادمة عيشة بعد أن خدرها أو أثار شهوانيتها بدقات طبلته المزعجة، حتى الطبيب العم زكي العائد من السعودية بشبق حيواني كشبق الثيران، فلا يرى كل رجل وامرأة إلا حيوانًا وحيوانة …

نعم، لا حيلة لي في الطبائع التي تُحِسُّ في هذا الفحيح أنغامًا مُوسيقية؛ ولذلك أَدَعُ هذا النقد التأثري جانبًا ما دُمت لا أجد مجالًا لأن نلتقي فيه على كلمة سواء، فأنا لم أُحِسَّ بأنَّ في هذه المسرحية فنًّا للفن أو للجمال، بل أحسستُ فيها فنًّا للقبح المؤلم، وأنتقل إلى المناقشة العقلية الواضحة الجادة الجديرة بمستوى صديقنا مؤلفها كأستاذ جامعي، وذلك باعتبار أنَّ العقل هو أعدل الأشياء قسمة بين البشر، وأنَّ قضاياه تسمح بالمحاجَّة التي تستطيع أن تصل إلى كلمة سواء، وأرتفع بالمناقشة إلى ذروتها الفَلْسَفية تجملًا، فأقولُ: إن المسرحية تنتمي إلى مذهب فكري وفلسفي ليس بجديد ولا سابق لعصره، بل قديم قِدَم النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وهو المذهب المعروف باسم الطبيعية، وأنا أعرف عن قُربٍ أَدَبَ رائده الكبير «أميل زولا» وكتابه النَّقدي الذي دافع به عن الفكرة الأساسية لهذا المذهب، وهو الكتاب المعروف في العالم كله باسم «القصة التجريبية»، وفيه يتأثر أولًا بتقدم علوم الطب التجريبي في عصره بفضل الطبيب الخالد كلود برنارد على نحو ما نُطَالع في كتابه «المدخل إلى علم الطب التجريبي»، وكان العلم الطبي قد كشف عندئذٍ عَمَّا لحقائق الإنسان البيولوجية والعضوية من تأثير كبير على تكوين النَّفس وتحديد السلوك الشخصي والاجتماعي، مما أوهم زُولَا وجماعَتَه أنَّ الإنسان كائن عضوي أو حيوان تتحكم فيه حقائقه البيولوجية والعضوية وغرائزه ولا شيء غير ذلك.

وبالطبع ساق هذا الظنُّ الأدباءَ الطبيعيين إلى تصوير الإنسان في أدبهم القصصي والمسرحي كحيوان تسيطر عليه غرائزه الحيوانية سيطرةً جبرية لا فكاك منها.

ومسرحية «لعبة الحب» تَصْدُر عن نفس الفكرة، فكرةِ أنَّ الحب بين الرجل والمرأة ليس إلا وهمًا أو لعبة، وبالأصح حيلة ينصبها الرَّجل كشرك لصيد الأنثى، وإخواننا الطبيعيون طالَبوا النقاد بألا ينظروا إلى أعمالهم الأدبية من زاوية الخير أو الشر، ولا من زاوية الجمال أو القبح، بل ينظروا إليها من نفس الزاوية التي ننظر منها إلى الحقائق العلمية التي لا تخضع إلا لمقياس واحد هو مقياس الصحة أو الخطأ.

وبالرَّغم من أنَّ المذهب الطبيعي على نحو ما أَجْمَلْتُه قد عفى عليه الزمن، وأصبح الخوض فيه من أعمال المتاحف الأثرية، إلا أَنَّني بدافع من صداقة مؤلف «لعبة الحب» لا أرى مانعًا من أنْ أُنَاقش مسرحيته بنفس المقياس الذي طالب به عمالقة الطبيعية، وهو مقياس الصحة العلمية أو الخطأ العلمي.

ولقد هممتُ أَوَّل الأمر أن أرفُضَ الطبيعية في الأدب من جذورها؛ لأنني وإن كنتُ لا أُنْكِر أنَّ الإنسان كائن عضوي بقَدْر ما هو كائن معنوي، إلا أنني أرفض رفضًا باتًّا

أن أَجْعَل الكيان المعنوي في الإنسان عبدًا ذليلًا للكيان العضوي، وأُومِن بأنَّ الإنسان — بحكم ثقافته وتراثه المعنوي وحياته في مجتمع — يستطيع دائمًا أن يُسَيطر على كيانه العضوي، ولكنني مع ذلك أتخلى لصديقنا عن هذا الموقف الجذري من فلسفته في الحياة؛ لأتساءل: هل صحيح أن الإنسان في علاقته بالمرأة مجرد حيوان فحسب، وأنَّه لا سبيل له إلى الإفلات من هذه الحيوانية التي لا أقول إنها تؤذي الحسَّ الأخلاقي المذهب، بل أقول إنها تؤذي الحس الذوقي الجمالي ذاته، حتى لَنكاد نُدْخِل هذا النوع من الأدب فيما يمكن أن نُسَمِّيه «بالفن للقبح» بعد أن كنا نرفض «الفن للفن»، أي: الفن للجمال ذاته.

وأنا لن أنقد مسرحية الصديق «من الخارج» حتى لا يغضب، بل سأنقدها من الداخل وباعتبار أن المسرحية «هي ما هي»، فأقول: إن في داخل مسرحيته ذاتها ما ينقض بعضُه بعضًا، فقد رأينا في أول المسرحية الفتاة سوسن تُحِبُّ الشاب المثقف مراد حبًّا شريفًا طاهرًا يهدف إلى الزواج السليم، وذلك إلى جوار الفحيح الحيواني الذي رأيناه ينبعث من أمعاء الطبال حريش ومن حنجرة الطبيب العم زكي، فضلًا عن صراخ الخادمة البلهاء نفيسة طلبًا لزوج.

ولعل صديقنا المؤلف قد أحسَّ بما بين هذه المواقف المختلفة من تناقض يُحَطِّم فكرة المسرحية كلها، فأسرع إلى تحويل الفتاة سوسن عن موقفها الإنساني المشرق لمجرد أنَّ أخاها الحيوان عصام قد اتَّهَمَ حبيبها مراد بأنه قد سَرَقَ حب أخته، وعلى نحو غير مُفَسَّر ولا مفهوم، رأينا سوسن تنضم إلى حظيرة الحيوانات التي تضم شخصيات المسرحية الأخرى، فتقع بين براثن الحيوان المتباله وكيل المحامي القميء الشكل «السيسي أفندي» لمجرد أنَّه ذكر، مع أنها فتاة رقيقة مُهَذَّبة متفتحة الروح نضيرة الجمال ولا تزال في ربيع الحياة، وأبعد ما تكون عن الانتحار الجنسي الذي قد يولده يأس العوانس، فضلًا عن أنها فتاة مُدركة مستنيرة في سن العشرين، بحيثُ لم نفهم كيف حدث هذا الانقلاب المسرحي في حياتها، اللهم إلا أن يكون هذا افتعالًا من المؤلف لكي تندرج هذه الفتاة أيضًا في حظيرة الحيوانات لتأييد الفكرة العامة.

وإذا كنتُ قد لاحظتُ أنَّ الأخ رشاد قد جنح — كما قلتُ — إلى مزيد من الرُّشد فعدَّل — بالاتفاق مع فرقة المسرح الحر أو بناءً على طلبها أو طلب غيرها من المستشارين — من النَّص الأصلي، بحيثُ عَرَضَ قَبْل نهاية المسرحية مشهدًا أنعش بعض الشيء مشاعرنا التي أضناها، وهو المشهد الذي أَلْقَتْ فيه نبيلة زوجة الحيوان عصام عليه درسًا في معنويات الحياة النظيفة المهذبة قبل أن تفارق حظيرته؛ لتستنشق في خارجها عبير الحياة الشريفة

النظيفة، فإنني قد لاحظت لسوء الحظ أن نبيلة نفسها قد أكدت في درسها هذا أنها ليست امرأة كغيرها من النساء في موقفها هذا، أي: إنها استثناء شاذٌّ من الفكرة العامة التي تقوم عليها المسرحية، والتي تُلِحُّ في تأكيدها بأربع أو خمس علاقات حيوانية جنبًا إلى جنب غير متفاعلة أو متضافرة في بناء الدراما، بل كل هدفها هو الإلحاح المضني على تأكيد هذه الفكرة الطبيعية الحيوانية المؤذية لكل أنواع الحس الإنساني.

ومن المعلوم أنَّ الاستثناء لا ينفي القاعدة، بل يُؤكدها، وهذا هو ما فَعَلَه الإصلاح الذي اضطر صديقنا المؤلف إلى إدخاله على مسرحيته تخفيفًا لفجيعتنا فيها، وتلطيفًا لكابوسها الحيواني المقزز.

هذا، ولقد كان باستطاعتي أن أُنَبِّه إلى أننا لسنا في مرحلة من حياتنا تتسع لمثل هذه الموضوعات النابية، ولمثل هذه المعالَجة المقززة، ولكني أعدل عن كل ذلك لأكتفي — كما فعلت — بمناقشة المسرحية من داخلها، وباعتبارها «هي ما هي»، نزولًا على آراء الصديق النقدية القيمة.

يا سيدي … الحب هو الرابطة الاجتماعية الصلبة، وإنكاره إنكار للحياة الاجتماعية كلها وتقويض لها، كما أنه إنضاب لمنبع الجمال والفن في الحياة.

«السبنسة» بين الواقعية والرمزية

خطا سعد الدين وهبة خطوة جديدة في مدارج الفن الدرامي في مسرحية «السبنسة» التي تُقَدِّمها فرقة إحدى شعبتي المسرح القومي الآن في مسرح الأزبكية، وهي خطوة تنم عن نضج درامي وخيال ذكي لا شك فيه؛ وذلك لأنَّ المؤلف لم يقتصر في هذه المسرحية الجديدة على الواقعية الكاريكاتيرية التي اعتمد عليها في مسرحيته الأولى «المحروسة»، بل أضاف إليها الرمزية الشفافة الموحية.

فأحداث المسرحية تجري في «كفر الأخضر»، وكفر الأخضر هو جمهوريتنا كلها بواديها الأخضر اليانع، ونقطة البوليس القائمة في هذا الكفر إنما هي الجهاز الإداري كله في العهد البائد وعلى مشارف ثورتنا الأخيرة.

وإذا كان العسكري صابر قد عثر على قنبلة فوق أحد أكوام السباخ بالكفر، وعلى مقربة من نقطة البوليس، ثم اختفت هذه القنبلة أو سرقت ولم يستطع الجهاز الإداري الفاسد طبعًا العثور عليها أو البحث الجدي عنها؛ لأنه كان جهازًا فاسدًا مستغلًّا، بدليل أنَّ ضابط النقطة نفسه وهو الصول درويش كان مشغولًا بعِجْلَتِه التي شارك عليها عبد الواحد أحد مزارعي الكفر، وقد جُنَّ جنونه عندما جاءه نبأ بمرض العِجْلَة وضرورة الإسراع بذبحها قبل أن تنفُق، فأرسل العسكري الآخر شعبان بالسكين في سرعة إلى الحقل، في نفس الوقت الذي علم فيه بسرقة القنبلة، فمن الواضح أنَّ هذه القنبلة التي اختفت وعجز الجهاز الإداري عن ضبطها إنما هي واحدة من القنابل الكثيرة التي كانت تستعد للانفجار حول مشارف يوليو سنة ١٩٥٢، أي: إنها روح الثورة التي كانت تعج في النفوس، وكان من المستحيل على أي جهاز إداري، فضلًا عن جهاز فاسد معفَّن، أن يضبطها أو يمنعها من أن تحقق أهدافها الكبرى في تخليص الشعب والوطن من المحنة الجاثمة.

وفي ذكاء بارع استخدم المؤلف هذه الفكرة الرمزية، فكرة اختفاء قنبلة الثورة، وعجز الجهاز الإداري الفاسد عن ضبطها، في تعرية الفساد والظلم والحقارة التي كانت مُسَيطرة عندئذٍ على ذلك الجهاز.

وإذا كانت القنبلة الحقيقية قد ضاعت واختفت، فما أسهل أن يضع الصول درويش رئيس النقطة أو ضابطها كما يقول الاصطلاح البوليسي، يضع محلها فوق كوم السباخ قطعة من الحديد الصدئ العتيق.

وبالطبع يعود المؤلف عندئذٍ إلى واقعيته الكاريكاتيرية، وأعني بالكاريكاتيرية هنا تجسيم الواقع الفعلي على نحوٍ يوضِّح الرؤية، وإن لم يُزَوِّر شيئًا على ذلك الواقع الفعلي، فكلنا نعلم أنَّ رجال الإدارة عندئذٍ كانوا يحرصون — مرضاة للهيئة الحاكمة وعلى رأسها الملك نفسه — على ضبط ما كانوا يُسمونه بالجرائم السياسية الكبرى ولو كانت ملفقة، وبالرغم من أنَّ القنبلة قد أصبحت قطعة باردة من الحديد الصدئ، إلا أنَّ الجهاز كله مع ذلك يتحرك، فيأتي مندوب خاص من وزارة الداخلية وخبير في القنابل وحكمدار المديرية، ويُقَرِّر الخبير أنها قنبلة شديدة الانفجار، ويعمل الجهاز كله على القبض على الجناة، وفي مثل تلك الحالات كان يُفْتَرض دائمًا أنَّ الجناة من الشباب المتفتح المستنير كالطلبة وبعض العمال، وبالفعل يُلْقَى القبض على ثلاثة منهم ويُشْحَنون في عربة السبنسة في القطار المسافر إلى القاهرة، وفوق رصيف المحطة يعود المؤلف إلى الرَّمزية من جديد، فعلى هذا الرصيف مكان لركاب الدرجة الأولى وآخر لركاب السبنسة، وثالث لركاب الدرجة الثانية، وهؤلاء هم الانتهازيون الوصوليون، بحيث يمكن أن تتغير أوضاع الطبقة الأولى والثالثة إذا تغير وضع القاطرة بالنسبة للعربات، وأما ركاب الدرجة الثانية فهم وحدهم الذين يستطيعون الاحتفاظ بمكانهم الوسيط في الحالتين.

وهكذا استطاع المؤلف أن يجمع في ذكاءٍ بين الرمزية الشفافة والواقعية الكاريكاتيرية، كما استطاع أن يُقيم مُقابَلة واضحة بين شجاعةِ وشرف أبناء الشعب، وبين فساد وانحلال وظلم وعجز الجهاز الإداري في كثير من التفصيل الممتع الموحي، حتى لنرى غازية ترفض — في شَمَمٍ وتصميم — أن تشهد زورًا على الشبان الأبرياء، وكأنها مومس سارتر الفاضلة، وإن كنت قد أسفت، بل وتألمت أيَّما ألم للفلاحة جليلة زوجة الشاب رشوان أحد المقبوض عليهم؛ إذ جعلها المؤلف تسلم عرضها لضابط المباحث عندما رأيناها تتسلل في الظلام إلى سجن النقطة لعلها تلمح زوجها.

ولستُ أدري لماذا استثنى المؤلف هذه البائسة من الموقف الشجاع الشريف الذي وقفه جميع أفراد الشعب في هذه المحنة، وبخاصَّة وأنه لم يُشْعِرنا بأنَّ ضابط المباحث قد

اغتصبها أو حتى هددها أو غرر بها، وكل ما علمناه هو أنها قد سقطت، وأنَّ زوجها قد علم بذلك وتوعدها بالطلاق على رصيف المحطة بمجرد أن يُطْلَق سراحه، وكان الموقف لسوء الحظ كالذبابة التي تسقط فوق طعامٍ شهي دسم، ولقد يُقال: إن المؤلف قد أراد بهذه الحادثة الفرعية مزيدًا من الإدانة للجهاز الإداري الفاسد الظالم، ولكن هذا الهدف كان يقتضي إبراز اعتداء ضابط المباحث على تلك الفتاة بوسيلة أو بأخرى، وأمَّا أن يُشار إلى هذا الحادث وكأنه تم برضى جليلة في ظلام الليل ولو ثمنًا لوهم الإفراج عن زوجها فهذا هو النشاز المؤذي في موقف المؤلف كله من أبناء الشعب بما فيهم المومس الفاضلة نفسها.

ومع ذلك؛ فإنَّ هذا الحادث الجانبي الذي أزعجني لم يمنع إعجابي بالمسرحية ككل، وبخاصة بالطريقة الذكية التي استطاع المؤلف أن يجمع فيها بين الواقعية الكاريكاتيرية والرمزية الشفافة، مما أكسب مسرحيته مزيدًا من الغِنى والقُدْرة على الإيحاء، وتصوير واقع حياتنا على مشارف الثورة تصويرًا كاملًا وصادقًا.

وما من شك في أنَّ سعد وهبة بخطوه هذه الخطوة الجديدة قد أثبت قدرة جديدة على التعمق الدرامي، وإن كنتُ أخشى أن يكون الإخراج والتمثيل قد أبرزا الطابع الكاريكاتيري أحيانًا أكثر مما ينبغي، مثل موقف خبير القنابل وهو يقترب من القنبلة فوق كوم السباخ.

ومع ذلك فأنا لا أستطيع إلا أن أُبْدِيَ تقديري وإعجابي بالطريقة التي أخرج بها سعد أردش هذه المسرحية ونحا فيها المنحى الواقعي، باعتبار أنَّ الواقعية هي الطابع الغالب على المسرحية، في حين أنَّ الاتجاه الرَّمزي قد تركه المؤلف في الواقع لفطنة المشاهدين والنقاد؛ لأنه اكتفى فيه بالتلميح السريع، وربما كان من الأفضل لو ضغط المؤلف على هذه التلميحات حتى لا يفوت المشاهدين والنقاد التقاطها، على نحو ما أحسسْتُ من قراءة ما كُتِبَ عن هذه المسرحية حتى اليوم في الصحف، فكل ما كُتِبَ لم يبرز في المسرحية غير جانبها الواقعي، مع أنَّ هذا الجانب ليس هو أعمق وأجمل ما في المسرحية، بل الجانب الرَّمزي الموحي البارع، وإذا كان هناك ممثل قد استحوذ على إعجابي بلا تحفظ؛ فقد كان بلا ريب الممثل الممتاز شفيق نور الدين في دور العسكري صابر العميق المعقد، الذي رسمه المؤلف على نحوٍ يجعل منه شخصية درامية تستحق الخلود.

«الأزمة» وقضية الشرف

لم يُحاول الأستاذ أحمد حمروش في مسرحية «الأزمة» التي تعرضها فرقة الإسكندرية الآن أن يفتعل تجديدًا في الشَّكل أو في الموضوع، فالمسرحية تتخذ الصورة التقليدية المألوفة للمسرحيات، والموضوع ليس بجديد، فكثيرًا ما عُولِجَ موضوع الصراع بين الشرف وإغراء المال، ولكن الجديد في هذه المسرحية هو طريقة معالجة هذا الموضوع الأَبَدِيِّ كغيره من الموضوعات الكبيرة التي تناولها الأدب والفن عبر القرون؛ وذلك لأنَّ المؤلف قد استطاع من خلال هذا الموضوع التقليدي أن يُجَسِّد ويُبْرِز القيم الأخلاقية والاجتماعية لعدة قطاعات في المجتمع، مثل قطاع صغار الموظفين الذين ينهكهم الروتين الحكومي والفزع من الرياسات وضيق ذات اليد.

ومع ذلك لا يمنعهم كل هذا من التعاطف والتعاون على محن الحياة وأرزائها، على نحو ما نرى الموظف القديم عبد المعبود أفندي، والموظف الشاب المرح عباس أفندي، يتعاطفان ويتآزران مع زميلهم الجديد محسن أفندي عندما جاءته زوجته طالبة منه اصطحابها إلى الطبيب، رغم خُلُوِّ جيبه من كل مال، فخف عباس أفندي ليقترض له من بعض الزملاء المجاورين مبلغًا ضئيلًا من المال قد يعينه على أمره، في الوقت الذي لم يكد الموظف الكبير مدير المصلحة يرى زوجة محسن حتى أَخَذَ يدبر لنصب شباكه حولها، ويستخدم في ذلك كافة الوسائل الجريئة المقتحمة حينًا والناعمة المغرية حينًا آخر، كما نراه باسم المروءة الكاذبة يقتحم بيت محسن أفندي ليتصيد زوجته، كما نراه يغري محسن أفندي وزوجته بنقل هذا الزوج إلى الشركة التي اتفق معها على ترك وظيفته الحكومية ليعمل بها، وذلك على أن يُعطيه أضعاف مرتبة الحكومي المتواضع، وخلال كل هذه المحاولات يجري في نفس الزوج المسكين صراع عنيف بين الشرف وإغراء المال.

وإذا كان هذا الإغراء قد أَخَذَ يُدِير رأس الزوجة الطموح طموحًا يُشبه البله الأحمق، فإن حاسة الشرف التي تشَبَّعَتْ بها رأس محسن من نشأته الأولى الرِّيفية النَّقية المعدن تدخل في هذا الصراع بصلابة تنتهي بالانتصار على إغراء المال، وإن يكن هذا النصر لم يستطع محسن أن يحرزه مستقلًّا بذاته، بل آزره في هذا النصر أناس من بيئته الرِّيفية الأولى الشديدة الحرص على القيم الأخلاقية وفي مقدمتها الشرف، وبخاصة خاله الحاج مدبولي الذي فاجأه بالزيارة وأزمة الصراع في أَوْجِها، فأحسَّ هذا الريفي الشريف بمحاولات المدير الجريء الوقح في تمزيق عرض ابن أخته.

ولم تفلح محاولات التضليل والتمويه التي لجأ إلها هذا المدير ورفيق عبثه الدكتور طاهر، الذي صحبه معه هذا المدير إلى بيت محسن بحجة الكشف الطبي على الزوجة، فقد حاول هذان الداعران أن يوهما الحاج مدبولي بأنَّ ما يتناولانه من ويسكي في بيت محسن ليس إلا نوعًا من الدواء، وإذا باحتيالهم هذا يتحول إلى دليلٍ يقينٍ على الجريمة التي تُدَبَّر في نظر الحاج مدبولي، الذي لم يلبث أن تَدَخَّل تدخلًا حاسمًا أنهى الصراع الداخلي الذي كان يجري في نفس محسن، وبذلك اتخذ هذا الزوج المسكين قراره بإيثار الفقر على التفريط في عرضه، وفي نفس الوقت أتم المؤلف رسم الخطوط الأخلاقية العريضة التي تُمَيِّز أفراد كلٍّ من هذه القطاعات الاجتماعية الثلاثة — قطاع صغار الموظفين المتعاطفين الشرفاء رغم قسوة الحياة، وقطاع كبار الموظفين المنحلين الانتهازيين، وأخيرًا قطاع أهل الريف الشديدي التمسك بالقيم الأخلاقية السليمة وفي مقدمتها العرض والشرف.

وبذلك تُقَدِّم هذه المسرحية درسًا أخلاقيًّا دائمَ الجدة بالنسبة لكل مُجْتَمَع سليم، وبخاصة في فترات غليان المجتمعات وتخلخُل أوضاعها التقليدية تمهيدًا لحل غيرها محلها، على نحو ما هو حاصل اليوم في بلادنا.

وأمَّا عن الإخراج والأداء التمثيلي فالمسرحية كما هو واضح من النوع الذي يُسَمِّيه المخرجون عادةً بالنَّوع النَّاعم، أي: النوع الذي يجب أن ينهَضَ به الممثلون، لا النوع الذي يمكن أن ينهض هو بهم، ومن هنا تأتي صعوبة إخراجها وأدائها بواسطة فرقة جديدة حديثة الخبرة كفرقة الإسكندرية، ومع ذلك استطاع فؤاد فهمي أن ينهض بدور عبد المعبود أفندي الموظف الصغير القديم المنهوك القوى الطيب النفس، كما استطاع أحمد فائق أن ينهض بدور المدير الجريء الوقح المقتحم، واستطاعت عائدة حسن إسماعيل أن تنهض بدور سميرة الزوجة الطموح في بلاهة.

وأمَّا الدوران اللذان لم أقتنع بهما رغم أهميتهما في المسرحية فقد كانا دور وحيد سيف في شخصية الموظف الصغير المرح عباس أفندي؛ إذ أَحْسَسْتُ بمبالغة في الحركة

والصوت معًا خروجًا على حدود الدور، وقد يكون هذا الخروج مَبْعَثه رغبةُ هذا الممثل المليء بالحيوية في أن يبعث مزيدًا من الحركة في وقائع المسرحية الأميل إلى السكون، وعلى هذا الأساس يمكن فَهْم الطَّريقة التي الْتَجَأَ إليها في الأداء، وأمَّا الدور الذي أَضْعَفَ من المسرحية كلها فقد كان حقًّا دور محسن بطل المسرحية وميدان الصراع فيها، فهو صراع داخلي عميق، ومع ذلك أحسسنا أنَّ الممثل فؤاد المليجي كان يؤدي هذا الدور من أطراف شفتيه، ولم يستطع لسوء الحظ أن ينفعل به ذلك الانفعال الداخلي القوي الذي يُشعرنا بعمق الصراع داخل نفسه ودمدمته الباطنية، خاصة وأنَّ هذا الصراع قد تَدَرَّج به المؤلف من مرحلة الإرهاص الخفي إلى مرحلة الزَّمجرة الداخلية التي انفجرت آخر الأمر في هدوء وتماسك ويقين، عندما أعلن محسن أفندي زوجته في عزم وتصميم أنه لن يوقع عقد العمل في الشركة، وأنه يفضل الفقر مع صون العرض على المال مع ثلم الشرف.

وأما دور الحاج مدبولي فقد أحسست أن أحمد عصر لا يمثله بل يعيشه، وكم كانت دهشتي عندما علمتُ — بعد نهاية العرض من إخواننا الإسكندريين — أن أحمد عصر من نشأة ريفية صميمة لم يكن دور مدبولي غريبًا عليه في حركاته وسكناته وطريقة تكراره للتحية ودهائه الفطري «وتعابطه» عند الضرورة.

وأنا في النِّهاية لا أُحِبُّ أن أُشاكس فرقتنا الناشئة، بل بالعكس أحب أن أَحْمَدَ لها جهدها العظيم، وأن أرجو لها ولمؤلفنا الجديد أحمد حمروش مزيدًا من التوفيق، على نحو ما أحسست فعلًا في المسرحية الجديدة التي قرأتها له منذ أيام دون أن أعرف اسم مؤلفها إلا فيما بعد القراءة وإبداء الرَّأي، وهي مسرحية «الطريق»، التي أرجو أن يُشاهدها جمهورنا قريبًا هي الأخرى على خشبة المسرح.

أفراح الأنجال

شهدت منذ مدة في مسرح الأزبكية الصيفي مسرح ٢٦ يوليو مسرحية جديدة، والمسرحية هي «أفراح الأنجال»، وأمَّا الكاتب فهو الأستاذ «أحمد لطفي» القاضي السابق، ورئيس النيابة الإدارية للشركات والهيئات، وقد قام بتمثيل المسرحية فريق من مسرحنا القومي يضم حسين رياض وعبد المنعم إبراهيم وفردوس حسن وإحسان القلعاوي وسهير البابلي.

بدأت المسرحية في طابع كوميديا النقد الاجتماعي، فرأينا حسين رياض في دور فهمي بك أحد الأثرياء، وإحسان القلعاوي في دور زوجة فهمي بك، وسهير البابلي في دور أُميمة ابنتهما، وأخذنا نحسُّ بأنَّ هذه المشكلة تدور حول زواج أميمة، فهي تُريد الزَّواج من طبيب تعرفه هو الدكتور إسماعيل، بينما الأب والأم لا يوافقان على هذا الزواج ويعملان على التخلص من الدكتور إسماعيل؛ لأنه لا يملك ثروة خاصة ويعيش من عمله كطبيب، وتأخذ الأم سعاد في اصطياد زوج غني لابنتها، وتنصب شراكها على شاب اسمه سميح ابن الثري الكبير التاودي باشا، ويقوم عبد المنعم إبراهيم بدور سميح هذا.

ويُقَدِّم لنا المؤلف شخصية سميح؛ فنعلم أنَّه إنسان ساذج فشل في دراسته الجامعية، فأخذ يُعزي نفسه بإعلان احتقاره للجامعة والتعليم كله، وأنَّه قد افتتح مَكتبًا للاستيراد والتصدير، وعهد بإدارته إلى رجل يهودي اسمه ليشع خبير بالتجارة، وأن ليشع هذا يضمن له ربحًا قدره ألفا جنيه مصري شهريًّا، ثم تسير أحداث المسرحية فإذا بنا نعلم أنَّ التاودي باشا وبنت عمه زهيرة هانم لا يُوَافقان على زواج سميح من أميمة بعد أن اكتشفا أنَّ فهمي بك وزوجته محدودا الثراء؛ إذ لا يملكان غير مائة وعشرين فدانًا، وإلى هنا كانت المسرحية مُستقيمة البناء واضحة الهدف.

ولكننا لا نلبث أن نشاهد أمورًا غامضة، فأُميمة وأخوها كمال يزوران سميح في مكتبه ويتفقان معه على إتمام الزَّواج رغم مُعَارضة أُسرة سميح، على أن ينقطع كمال

هو الآخر عن دراسته الجامعية ويتفرغ هو وأُميمة لإدارة المكتب بدلًا من ليشع، بعد التعرف على مستندات المكتب وأسرار العمل فيه من واقع أوراق ليشع، ويَأخذ كمال فعلًا في الاطلاع على تلك الأوراق ونَسَخَ بعضها بعد أن دَلَّه سميح على مكانها، وفي نفس هذه اللحظة نرى أُميمة تُحَدِّث خطيبها الدكتور إسماعيل من مكتب سميح؛ فلا نفهم من هذا التصرف شيئًا، ويحتج فهمي بك وزوجته على ترك كمال ابنهما لدراسته الجامعية، ولكنهما لا يلبثان أن يوافقا بعد أن شرح لهما كمال وأميمة خطتهما ويحددا موعدًا لعقد القران، وتُقام حفلة ويأتي مأذون لعقد العقد، ولكنَّا لا نلبثُ أن نفاجأ أثناء الحفلة، وبعد انصراف المأذون بحضور مأذون آخر يعلن أنه المأذون الحقيقي وأنَّ الأول زائف أو غير مختص، ويخرج كمال للبحث عن المأذون الأول.

وفي هذه الأثناء يصل ليشع إلى الحفلة مُعلنًا أنه قد استدعي إليها بمكالمة تليفونية، ثم يعود كمال ومعه سبعة مأذونين لا نلبث أن نفاجأ بأنهم من رجال المخابرات، وأنهم قد حضروا للقبض على ليشع بعد أن حصل كمال وأميمة على أسراره كجاسوس صهيوني، وأخيرًا يحضر الدكتور إسماعيل الخطيب الأول ليتزوج من أُميمة.

وبهذا تنقلب المسرحية في نهايتها من كوميديا اجتماعية إلى مسرحية بوليسية، ويخرج المشاهد وهو غير مقتنع لا بالنقد الاجتماعي الذي لم يشهد له خاتمة ولا دلالة ولا رأيًا من المؤلف، وبالتدابير البوليسية التي لم يعلم مَنْ اشترك فيها ولا مَنْ دَبَّرَها، وهل الأم والأب كانا يعلمان بها ويشتركان فيها أم لا، ثم كيف ننظم مثل هذه التدابير على أساس المصادفة البحتة؛ إذ لولا رفض أسرة سميح لزواجه من أُميمة لما انعقد اتفاق بين أميمة وكمال وسميح على إدارة المكتب والتعرف على أسراره التي كان يخفيها ليشع، وكل من قرأ قصصًا أو مسرحيات بوليسية يعرف أنَّ أحداثها كلها تحاك عن تدبير دقيق ولا يُتْرَك فيها شيء للمُصَادفة، وأنَّه عندما تصل هذه القصص إلى نهايتها وتنكشف أسرارها يستطيع كل قارئ أو مُشاهد أن يفهم جميع الأحداث وأن يُحَدِّد في وضوح الدور الذي لَعِبَتْه كل شخصية في هذه التدابير البوليسية.

وأَمَّا الجزء الأول من المسرحية الذي أوحى إلى المشاهدين بأنه نقد اجتماعي؛ فقد أسف المشاهدون لتخلي المؤلف عن هذا الخط الدرامي النَّاجح دون أن يصل به إلى نهايته، ليتعلق بخط بوليسي لم يُمَهِّد له ولم يحبك خيوطه، فاضطرب الهدفان داخل المسرحية.

ومؤلفنا الجديد الأستاذ أحمد لطفي يلوح أنَّ للأدب في نفسه المنزلة الأولى، فهو يكتب شعرًا وقصصًا قصيرة، ثم ها هو يقدم للجمهور أُولى مسرحياته، ولقد قرأتُ قصيدة

شعرية تنُمُّ عن سلامة إحساسه بموسيقى الشعر، كما تنم عنه قدرته على التصوير الشعري، ولكنني لاحظتُ أنَّ الفكرة أو الإحساس الذي يُريد أن يعبر عنه لا يزال غامضًا في نفسه؛ لأنَّ معاناته لهذه الفكرة أو ذلك الإحساس لم يصبر عليها حتى تنضج تجربته، ولا أدلَّ على ذلك من أنه لم يستطع أن يضع لقصيدته عنوانًا يوحي بمضمونها، فسماها «الصورة تترى»، وهو عنوان غير محدد ولا دال، وأخشى أن يكون نفس العيب قد تطرق إلى مسرحيته، فكتبها قبل أن يستقر على فكرتها ويرتب ما تميله من أحداث على نحو يبرز فكرته أو هدفه في صورة درامية مُحكمة البناء.

وأمَّا من حيثُ الإخراج والتمثيل؛ فيسُرني أن أعترف لممثلينا الأفذاذ بقدرتهم الممتازة على النهوض بأدوارهم، رغم ما اعتور هذه الأدوار من نقص في تحديد أبعادها وحقيقة مواقفها الظاهرة والخفية، فحسين رياض استطاع أن يجعل من فهمي بك أنموذجًا لأولئك الأثرياء الذين تسيرهم أطماع زوجاتهم الحمقاء، وعبد المنعم إبراهيم الذي أَظْهَرَ قُدْرَةً فائقة على تقمص الأدوار الفكاهية قد استطاع أن يقدم لنا سميح ابن الذوات شبه الأبله غير الواعي بما يفعل، السهل الانقياد على نحو نموذجي ممتاز، وإحسان القلعاوي وسهير البابلي لعبتا دور السيدة سعاد والفتاة أميمة بمقدرة واضحة، كما مثلت السيدة فردوس حسن دور زهيرة هانم المرفَّهَة المدلَّلة في بلهنية بقدرة ممتازة.

وما أحب في النِّهاية أن أغفل الإشارة إلى ممثلنا القدير الجزيري الذي مَثَّل دور الشيخ زمزم الخطاف وكيل فهمي بك في طبيعية ومهارة واضحة.

في بيتنا رجل

تقدم فرقتنا القومية الآن قصة الأستاذ إحسان عبد القدوس «في بيتنا رجل» بعد أن أَعَدَّها للمسرح الأستاذ أنور فتح الله، وقام بإخراجها عبد الرحيم الزرقاني، واشترك في تمثيلها عدد كبير من أفراد الفرقة الممتازين، وإذا كنا قد شهدنا من قبل قصصًا للأستاذ إحسان تُحَوَّل إلى أفلام فهذه أول مرة تُحَوَّل فيها قصة من قصصه إلى مسرحية، وهي قصة ذات هدف وطني، تُصَوِّر كيف استجاب أفراد الشعب لمشاعرهم الوطنية فأَوَوْا شابًّا ارتكب جريمة قتل في سبيل الوطن، ثم تمكن من الهرب من البوليس بعد القبض عليه، واختار أسرة زميل له في الدراسة ليختفي في منزلها.

وبالرَّغم من أنَّ هذا الزَّميل وأباه لا يريدان الزج بنفسيهما وبأسرتيهما في مثل هذا المأزق، وبخاصة بعد أن أعلنت الحكومة عن مكافأة قدرها خمسة آلاف جنيه لمن يقبض على المجرم الهارب أو يُرشد عنه، فإننا نراهما يستجيبان في النهاية لمشاعرهما الوطنية، ويَقْبَلان إيواء هذا الهارب لبضعة أيام حتى يُدَبِّر أمره مع زملائه في الجهاد الوطني، ويدور صراع عنيف بين البوليس السياسي والمجرم الهارب والأسرة التي آوته، وهو صراع يجمع بين القوة الدرامية والواقعية، التي يستطيعُ أن يُدرك صِدْقَها مَنْ خَبِرَ إجراءات ذلك البوليس المخاتلة القاسية، بل الوحشية في ذلك العهد البغيض.

ويوضح إحسان نفسه هَدَفَهُ من كتابة هذه القصة في التقديم الذي كتبه للمسرحية فيقول: «البطل الفرد مهما توفَّرَتْ فيه مزايا البطولة الفردية لا يمكن أن يصل ببطولته إلى أي هدف أو يُحقق أيَّ أمل، إلا إذا ظهر وسط شَعْب يُساهم في هذه البطولة، ويفسح لها الطريق وينميها ويُساندها بوعيه وإيمانه الوطني، ولا أقصد بالشعب الطبقة الواعية القيادية، ولكنه الشعب العريض الذي يبدو في حياته اليومية شعبًا سلبيًّا يتألف من عائلات منطوية متباعدة عن المعركة الوطنية، تحرِّم على أبنائها الاشتغال بالسياسة،

وتحرص على سلامتها وعلى نصيبها من الرِّزق، ومثل هذه العائلات إذا اختبرَتْها الظروف في وطنيتها ذابت سلبيتها وانكشف الغطاء عن قواها الوطنية، وتحركت في اتجاه إيجابي؛ لتساهم في صنع البطل وفي صنع الثورة، وهذا هو موضوع قصة «في بيتنا رجل».»

وفي رأيي أن أسرة زاهر أفندي كما يصورها إحسان عبد القدوس، وهي الأسرة الحريصة على سلامتها المنطوية المتباعدة عن الحركة الوطنية، والتي كان يحرص رَبُّها زاهر على تنحية ابْنِه الطالبِ محيي عن الاشتغال بالسياسة، ثم ذابت سلبيتها وانكشف الغطاء عن عاطفتها الوطنية وتَحَرَّكَتْ في اتجاهٍ إيجابي لتساهم في معارك الوطن، ولو تَعَرَّضَتْ لخطر جسيم، هو السجن الذي أَنْذَرَ به الحاكمُ العسكريُّ عندئذٍ كلَّ من يُؤْوي القاتل إبراهيم حمدي أو يسهل له سبيل الهرب، هذه الأسرة في الصورة التي رسمها لها إحسان عبد القدوس وطور فيها موقفها، أراها أصدق في تصوير حقيقة مثل هذه الأسر المتواضعة، من الصورة التي رسمها الدكتور يوسف إدريس لأسرة الحاج نصار في مسرحية «اللحظة الحرجة».

وأدخل إحسان على هذا الموضوع الأصلي موضوعًا آخر ثانويًّا، هو موضوع الشاب عبد الحميد ابن أخ زاهر أفندي الذي يريد أن يتزوج من ابنة عمه سامية، ولكن أسرة عمه ترفض لفشله في إتمام دراسته واتهامهم له بعدم أخذ الحياة مأخذ الجد، واكتشف عبد الحميد وجود إبراهيم حمدي في منزل عمه لاجئًا ليختفي عن أعين البوليس، فاستغل على هذا الموقف الثانوي في عدة تطورات أسبغت على بعض جوانب هذا الاكتشاف في تهديد الأسرة بالتبليغ عنها إذا لم تُوَافِق على زواجه من سامية، وترتب القصة والمسرحية الطابع البوليسي الذي يتسم بالافتعال، ومجرد الرَّغبة في إثارة عنصر التشويق والمفاجأة، وإن يكن المؤلف قد نَجَحَ في النهاية في أن يربط بين الموضوعين، ويستخدم كلًّا منها في تطوير الحركة الدرامية العامة، بل وفي خدمة الفكرة الأساسية التي اتخذها إحسان محورًا لقصته، وهي فكرة ذوبان السلبية، بل وذوبان روح الشر والانحلال في نفس عبد الحميد إزاء حدث وطني ضخم؛ إذ نراه ينتهي هو الآخر إلى السجن مع ابن عمه محيي، بعد أن داهم البوليس السياسي المنزل وعثر فيه على ما يثبت صلة الأسرة بإبراهيم حمدي.

وعندما تنتقل الأحداث إلى سجن الأجانب حيث يقوم اليوزباشي محمود الدباغ بتعذيب محيي لكي يُرشد عن إبراهيم حمدي، كنت أسمع دقات قلوب المخضرمين من أمثالي، وهي تتعرف على هذا الدباغ ورئيسه همام بك في سنوات الجهاد المريرة التي سبقت ثورة ١٩٥٢، ووقع كثير من هؤلاء المخضرمين وبخاصة من أرباب القلم بين براثن الدباغ وهمام

وأمثالهما من ضباط البوليس، الذي كان التعفن قد نخر عندئذٍ عظامه، وفي هذا المشهد بلغ الإخراج وبلغ الممثلون الذروة في الإجادة، حتى لكأنهم قد عاشروا فعلًا تلك الأحداث.

كل هذا صِدْق، وأمَّا الشيء الذي أحسست بأنه دخيل على الموضوع بعض الشيء، وأنه مُجرد تَزَيُّد أو تطوع من الأستاذ إحسان عبد القدوس، الذي يَعْتَقِد — فيما يبدو — أنَّ كل قصة لا بدَّ أن تتضمن حبًّا وغرامًا، فقد كان موقف سهير البابلي في دور نوال بنت زاهر أفندي من صلاح سرحان في دور الوطني القاتل إبراهيم حمدي، وهو موقف بدا لنا من أول الأمر ومنذ دخل إبراهيم حمدي في المنزل موقف حب وغرام، ونحن طبعًا نُسَلِّم بأن تُعْجَب الفتاة نوال بهذا البطل على أثر مُطَالَعَتِها لأنباء بطولته في الصحف، ولكننا كنا نفضل أن يطغي شعور الإعجاب في موقفها من إبراهيم على شعور الحب والغرام.

وإذا كان من الطبيعي أن يؤدي الإعجاب إلى الحب فقد كنا نفضل أن يظل هذا الحب خفيًّا لا شعوريًّا، بحيث لا يسوق المسرحية إلى خاتمة ميلودرامية بدت مُتميعة لا تتفق وجلال الموضوع الأصلي وجديته، ففي مثل هذه المواقف العنيفة لا نظن أنَّ النفس البشرية الصادقة الانفعال تنسى جلال هذه المواقف لتتحول مشاعرها إلى الغرام الباكي في إسراف، وإن كنت أَحْرِص على أن أحيي هنا سهير البابلي التي قدمت في هذه المسرحية خير دور شهدناه لها على المسرح، وأمَّا الإخراج فقد أبدع فيه الأستاذ عبد الرحيم الزرقاني أيما إبداع، حتى أوشكنا أن نؤمن بأن ما نُشاهده ليس مسرحية بل فيلمًا سينمائيًّا، وهو الصورة الفنية التي نَعْتَقِد ملاءمتها لمثل هذه المسرحية العامرة بالأحداث المثيرة، والحركة الدِّرامية العاتية التي تنهض بالمسرحية أكثر مما ينهض بها الحوار.

ففي مسرحية في بيتنا رجل تطغى الأحداث أو تكاد على الحوار، مما يجعلها أصلح للسينما منها للمسرح، ومع ذلك استطاع عبد الرحيم الزرقاني أن يخرجها إخراجًا مسرحيًّا رائعًا يُوهمنا بالطابع السينمائي، مع احتفاظه بخصائص الإخراج المسرحي الأصلية، وعاوَنَتْه في هذا الإخراج الناجح قدرات تمثيلية ممتازة، مثل قدرة ممثلنا الكبيرة فاخر فاخر في دور زاهر أفندي، وصلاح سرحان في دور إبراهيم حمدي، ورفيعة الشال في دور زوجة زاهر أفندي، ونور الدمرداش في دور عبد الحميد، وحسن يوسف في دور محيي، فضلًا عن توفيق الدقن ورجاء حسين في دور سامية التي تلعب دورًا أساسيًّا كبيرًا في المسرحية، وهو دور شاق معقَّد نتيجة لتضارب مشاعرها وتردُّدها في موقفها من عبد الحميد الذي كانت تنفر من الزواج منه لماضيه الفاشل، ثم انتهت بحبه عندما أثبت نبله وترفعه.

وبالجملة نستطيع أن نُقِرَّ لجميع ممثلينا بالإجادة في أداء هذه المسرحية العنيفة إجادة كان من الواضح أن حُسن تعاونهم مع المخرج كان عاملًا فَعَّالًا في تحقيقها.

«طالع السلم» والنقد الكاريكاتيري

شاهدتُ مع بعض أفراد قبيلتي فرقةَ أنصار التمثيل والسينما وهي تعرض على مسرح الجمهورية كوميديا «طالع السلم». وقرأتُ في برنامج الفرقة أنَّ الأستاذ كامل يوسف قد اقتبس هذه المسرحية من أستروفسكي، وسمعتُ منه أنَّ المسرحية الأصلية اسمها مذكرات محتال، ثم قرأتُ في مقال لصديقنا عبد الرَّحمن الخميسي أنَّ اسمها كان «لكل جواد كبوة»، واحترت في أمري، وعدتُ إلى ما بين يديَّ من مراجع، فوجدت أنه كان هناك كاتبان باسم أستروفسكي أحدهما بولندي والآخر روسي، وعبثًا حاولتُ أن أعثر عند كليهما على المسرحية الأصلية المقتبس منها، ولم يَبْقَ أمامي إلَّا أن أعتمد على رواية كامل يوسف الشفوية بأن مؤلف الرِّواية الأصلية المترجَمة إلى الإنجليزية هو أستروفسكي الروسي.

وكم كنتُ أَوَدُّ أن لو أغناني برنامج الفرقة عن هذه البلبلة بتعريفٍ ينشره عن المسرحية الأصلية وعن مؤلفها، ثم عن الأسباب التي دعت إلى الاقتباس بدلًا من الترجمة، مع إيضاح التعديلات التي أَدْخَلَها المقتبس على المسرحية الأصلية ومبرراتها.

وبالرَّغم من كل هذه المعميات؛ فقد أحسستُ حتى من خلال الاقتباس بالفن الذي عُرِفَ به إسكندر نيكولافيتش أستروفسكي الروسي المولود سنة ١٨٢٦ والمتوفى سنة ١٨٨٩، فهذا الأديب هو الذي أقر بإنتاجه الضَّخم الأصول الدرامية للمسرح الروسي قبل تشيكوف الذي خلفه وجعل هَمَّه الأول تحطيم تلك الأصول، ويقول كبار المؤرخين للأدب الروسي: إن تلك الأصول كما أقرها أستروفسكي، يمكن أن نُجْمِلَها في أنَّ المسرحية انفعال فقرار فعمل فاصطدام فصراعٌ فنصرٌ أو هزيمة، ومن المؤكد أنَّ هناك فرقًا واضحًا بين هذه الصورة وصورة المسرحية التقليدية عند الغربيين من حيث إنها عَرْضٌ فتطوُّر فنمُوٌّ فتأزُّم فانفراج.

وبالفعل لاحظتُ أنَّ مسرحية «طالع السلم» لا تبدأ بعرض الخيط وتعريف بالشخصيات التي ستشتبك فيه، بل تبدأ بانفعالِ بَطَلها جلال الذي يحسُّ أنه لا جدوى من الشرف في بيئته المنهارة، وأنه إذا التزم أداء عمله كمدرسٍ في شرف وأمانة سيظل شقيًّا خاملًا طوال حياته، وقاده هذا الانفعال إلى قرار اتخذه، وهو أن يستخدم نفس الأسلحة القذرة المتفشية في بيئته ليصل إلى المنصب المرموق في مجتمعه وإلى الثراء العريض والزوجة ذات الحسب والنَّسب، وكأنه أصبح قذرًا كغيره من كبار الأقذار في مجتمعه، مع فارق بسيطٍ هو أنَّه كان يُدَوِّن في مفكِّرته الخاصَّة رأيَه الحقيقي في كل أولئك الأقذار الذين سخَّرَهم بذكائه وحيلته لتحقيق أهدافه، مع مساهمته هو الآخر في تحقيق أهدافهم القذرة، وبالطبع أخذ يصطدم عدة اصطدامات أثناء عمله لتحقيق أهدافه، ولكنه تغلب على كل هذه العقبات قبل أن يدخل في الصراع النِّهائي مع كل تلك الشخصيات القذرة التي استخدمها في طلوع السلم أو في الوصول إلى ما أراد، عندما وَقَعَتْ مذكراته بين أيدي إحدى تلك الشخصيات؛ ففَضَحَتْ رأيه الحقيقي فيهم، وكادوا يبطشون به لولا أنَّه واجههم بالوقاحة التي تليق بمثلهم، وهدَّدَهُم بفضح أمرهم، أي: إنه خرج في النهاية من الصراع منتصرًا، وهكذا مرَّت المسرحية كما قلنا؛ الانفعال إلى القرار فالعمل فالصدام فالانتصار.

ويقول مؤرخو الأدب الرُّوسي: إن هَمَّ إسكندر نيكولافيتش أستروفسكي الأول كان إرساء هذه الأصول الدرامية في الأدب الرُّوسي، وإن تكن هذه الأصول لم تدم طويلًا؛ إذ جاء تشيكوف بعد أستروفسكي مُباشرة يَسْخَر من تلك الأصول ويعمل على تحطيمها، ولا يحتفظ من كل تلك المراحل الدرامية في المسرحية إلا بالمرحلة الأولى تقريبًا، وهي مرحلة الانفعال، غيرَ عابئ لا بالقصة ولا بتطورها وتأزُّمها وصراعها وحلها، حتى قيل: إن تشيكوف قد صاغ مسرحه في فتات الحياة اليومية بأسلوبه الشاعري البالغ الرهافة، فبدأ مسرحه هادئًا بطيء الإيقاع، ولكنه غَنِيٌّ بمحبة الإنسانية وأسلوبه الشعري البالغ البساطة.

ومسرحية «طالع السلم» المقتبسة من أستروفسكي تُعْتَبر من مسرحيات النقد الاجتماعي، أو من مسرحيات الظلمات كما يُسميها أساتذة الأدب الروسي، من المسرحيات التي عملت على إلقاء الضوء على ظلمات الحياة في عهد القيصرية، وفَضْح ما كان فيها من نفاق وفساد في طبقة الأثرياء.

ولكن الظاهر أن أستروفسكي كان يهتم بالقيم الدرامية أكثر من اهتمامه بالمعقولية ومشاكلة الواقع في تصويره له وفضح مفاسده؛ ولذلك يبدو نقده من قبيل النَّقد

الكاريكاتيري، أي: يُضَخِّم الشذوذ والمفاسد، على نحو ما نرى أحد الباشوات في هذه المسرحية يغري الشاب جلال، بل ويُحَرِّضه علنًا على مُغازلة زوجته، ويعلمه فعلًا طرائق هذه المغازلة السمجة، ونحن قد نفهم أن يتغاضى مثل هذا المنحل عن مغازلة الغير لزوجته، ولكنْ من الصعب أن نُصَدِّق إغراءه وتحريضه لهذا الشاب على مغازلتها، وكنا نفضل أن لو غير الأستاذ كامل يوسف مثل هذا المشهد في مسرحيته المقتبسة بفرض وجوده في المسرحية الأصلية ما دامت المسرحية كلها قائمة على الاقتباس وليست ترجمة من النص الأصلي.

ومع كل هذا، وبصرف النظر عن الطابع الكاريكاتيري لبعض المشاهد البالغة الجرأة في هذه المسرحية؛ فإنني أعتقد أنَّ فكرتها العامَّة — أو كما يقول لايوس إيجري مُقدمتها المنطقية، أي الفكرة الأساسية التي تنظم جميع أحداثها — بالغة الصدق والعمق، وهي أنَّ فساد البيئة العامَّة كفيلٌ بأنَّ يقتل كل نزعة شريفة خيرة، وأن يغري شابًّا شريفًا واعيًا كجلال بالتحايل والتسلل إلى أهدافه الجشعة الحقيرة، بل إنَّ هذا الانحراف المعيب لم يكن من الممكن أن يصل بصاحبه إلى تلك الأهداف الحقيرة لولا استِعَانَتُه بأهداف الآخرين من علية القوم الذين لا يَقِلُّون حقارةً عنه، بل يفوقونه، فهم يستغلونه في أحقر الغايات كما يستغلهم، وعندما يصطدم الطرفان لا يستطيعان إلا التسليم والمهادنة حتى لا ينفضح الجميع.

ولقد استخدم الأستاذ محمود السباع أسلوبًا جديدًا في إخراج هذه المسرحية، وهو الأسلوب الإيحائي، فكنا مثلًا نرى جزءًا صغيرًا من حائط يمثل بابًا، وذلك لكي تظل مؤخرة المسرح مكشوفة للنظارة حتى يَرَوْا ما يجري فيها هي الأخرى، وبذلك استطاع المخرج القدير أن يستخدم — في وقتٍ واحدٍ — كافةَ مستويات المسرح، وأن يُحَرِّك الممثلين في كل تلك المستويات على النَّحو الذي يخدم الأداء الدرامي — مع مساعدة توزيع الضوء — خيرَ خدمة، وبخاصة وأنَّ الأغلبية العظمى من الممثلين في هذه الفِرقة قد أجادوا دورهم على نحو يؤهلها كلها لرعاية الدولة وتشجيعها.

كلمة أخيرة في مسرحية «صنف الحريم»

تعرض الآن فرقتنا القومية على مسرح حديقة الأزبكية مسرحية جديدة للأستاذ نُعمان عاشور الذي أصابَتْ مسرحياتُه السابقة مثل «الناس اللي تحت» و«الناس اللي فوق» إقبالًا من الجمهور.

ومسرحيات نعمان عاشور تلقى نجاحًا بروحها الفكاهية، وهي روح نابعة من مزاج المؤلف نفسه؛ ولذلك لا نحسُّ فيها جهدًا أو تصنعًا في التأليف، وإن كان المخرج والممثلون قد يميلون أحيانًا إلى المبالَغة؛ لأنهم يُحِسُّون برغبة الجمهور في الضحك الصارخ، ولكننا مع ذلك نحمدُ لممثلينا ولمخرجينا حِرْصَهم الدائم على ألا يصل أداؤهم إلى حد الابتذال أو الإضحاك الرَّخيص الذي يمكن أن يغطي على كل هدف اجتماعي ويَطْمِسَه وسط الضحك الصاخب المبتذل، فبالرَّغم مما يتحدث عنه المؤلف نفسه لأصدقائه مِنْ حِرْصه أولًا وقبل كل شيء على إضحاك الجمهور الذي يُريد أن يضحك ويتسلى، حتى ليقول نعمان عاشور إنه قد أحصى في مسرحيته ثمانين موقفًا أو عبارة تُثير الضَّحك، إلا أنَّ المسرحية لا تخلو مع ذلك من هدف اجتماعي نقدي.

فالمسرحية تُعَالِج مشكلة مزمنة هي مشكلة تعدُّد الزوجات وما تثيره من متاعب داخل الأسرة، ولكن نعمان عاشور يعالجها من زاوية جديدة تتمشى مع منطق المرحلة التي نعيشها اليوم، فهو لا يُحَمِّل الرجال مسئولية هذه المشكلة بقدر ما يُحَمِّلها للنساء، وقد اتخذ نعمان عاشور في إبراز رأيه هذا حيلةً مسرحيةً كان موليير يستخدمها من قبل، وهي اتخاذ إحدى الشخصيات وسيلةً للتعبير عن رأيه الخاص، ويُسمي النُّقاد هذه الشخصية باسم «حامل الرأي».

و«حامل الرأي» في مسرحية نعمان فتاة جامعية من أُسرة عبد العال بك التي نُكبت بداء تعدد الزوجات، فعبد العال متزوج بامرأتين، وابنه يُريد أن يتزوج بامرأة ثانية، وابنته الأُخرى المترملة تُريد أن تتزوج من طبيب متزوج، والفتاة الجامعية نوال تنتقد هذه الأوضاع نقدًا مرًّا، ولا تقتصر في نقدها على الرجال، بل تُوَجِّه معظم النقد إلى النساء أنفسهن، موضحة كيف أن باستطاعتهن أن يحطمن هذه الأوضاع عندما تكتمل ثقافتهن ووعيهن وتمسكهن بحقوقهن، ورفضهن أن يُصبحن دمًى أو لعبًا في أيدي الرجال.

وكم كنت أود لو فَهِم المخرج والممثلة دور الفتاة نوال على حقيقته، فيحتفظان لنوال بالاتزان والوقار اللذين يَبْعُدان بها عن التماس ضحك الجمهور لبعض المبالغات، وفي بقية الأدوار ما يكفي «لزغزغة» الجمهور، وبذلك كان الاختلاف يبدو واضحًا بين نوال الجامعية التي تقوم بأبحاث اجتماعية بتكليف من كلية الزراعة التي تدرس بها، وبين «صنف الحريم» الذي يريد المؤلف أن ينتقده ويُحَمِّله مسؤلية المتاعب الاجتماعية التي تنشأ عن تعدد الزوجات.

ونعمان عاشور يقصد فيما يبدو «بصنف الحريم» نساء الطبقة الوسطى من أمثال أسرة عبد العال، وذلك بدليل أنه يُحَمِّل الطبقة الشعبية الممثلة في حِمِيدة خفير عبد العال الخاص وزوجته مباركة على سلوك آخر فيما يختص بالطلاق وتعدد الزوجات، فحِميدة قد تزوج مباركة عن غرام ريفي، وبالرَّغم من أن حِميدة قد ثارت ثائرتُه عندما جاءت مباركة إلى المدينة ورآها تكشف عن وجهها أحيانًا، وتتلَفَّتُ أحيانًا أخرى يُمْنة ويُسْرة فتَعَارَكَ معها، إلا أنه يرفض مع ذلك رفضًا باتًّا أن يُطَلِّقها عندما غضبت مباركة وطَلَبَتْ في لحظة الغضب منه أن يطلقها طلبًا عابرًا، أحْسَسْنَا أنَّها غيرُ جادة فيه.

ونحن لا نستطيع أن نقر نعمان عاشور على هذه النظرة الاجتماعية؛ لأنه من الواضح أنَّ ظاهرة الطلاق وتعدد الزوجات ربما كانت أكثر شيوعًا بين أبناء الشعب منها بين أبناء الطبقة الوسطى، فضلًا عن أنَّ هذه النظرة لا تخلو من تناقُض؛ لأنَّ المرأة في الطبقة الوسطى هي التي أَخَذَتْ تسعى وتستنير وتعرف حقوقها وتحاول ألا تشقى بزواجٍ تَعِسٍ على ضرة، وإذا كان نعمان عاشور قد حاول في مسرحيته أن يُفسر انتشار الطلاق وتعدُّد الزوجات، في الطبقة الوسطى دون الطبقة الشعبية بأنَّ الطبقة الوسطى تعيش في رخاء ولديها من المال ما يسمح لها بمثل هذا العبث، فإنَّ هذا التفسير لا نظنه يستقيم؛ وذلك لأنَّ المشكلة لا ترجع إلى المال أو الرَّخاء، بل ترجع إلى مستوى الوعي الاجتماعي في كل طبقة، وهو بلا ريب أكثر ارتفاعًا بين أبناء الطبقة الوسطى منه بين أبناء الشعب، وإن كانت

جودة تمثيل الثنائي المكون من حِميدة ومباركة قد أنسانا التفكير في صحة أو عدم صحة تصوير المؤلف لموقفهما الاجتماعي، كما أنَّ حِميدة ومباركة قد أعطيانا درسًا اجتماعيًّا آخر بالِغَ الصدق، وهو أنَّ الزواج الذي يتم عن تعارُف وتفاهُم وحب أقوى صلابة وأشد قدرة على الصمود أمام أحداث الحياة من زواج يُقرره الآباء رغم أنف أبنائهم، كما حَدَثَ في المسرحية بالنسبة لعادل ابن عبد العال، ومثل هذا الزواج السليم يمكن أن يتحقق في الريف؛ لأنَّ الاختلاط فيه شيء عادي مألوف بحكم مشاركة المرأة للرجل في العمل في الحقول، وعدم التزامها للحجاب المادي أو المعنوي الذي تأخذ به نساء الطبقة الوسطى وإن تحررنَ من نقاب القماش.

وإذا كانت لنا نصيحة نبديها لفرقتنا القومية التي نعتز بها فهي ألا تقدم مسرحية للجمهور قبل أن تُشاهد لجنة القراءة بروفاتها قبل العرض؛ لتشارك المخرج والممثلين في فَهْم النَّص وفي طريقة أدائه، ولتدخل ما تراه من تعديلات تظهر ضروراتها عند التمثيل، وقد تكون تعديلات طفيفة لا تغير كثيرًا في النَّص، ولكنها مع ذلك يمكن أن تُعِين على إبراز هدف المؤلف أو بلورته من خلال المواقف المتعارضة داخل المسرحية.

وأمَّا نصيحتي لصديقنا نعمان عاشور؛ فهي أن يُقلع نهائيًّا عن فكرة التماس النجاح الجماهيري السهل «بزغزغة» الجمهور ثمانين مرة كما قال، ولو أنه فعل لَما رأينا «حاملة الرأي» نوال الجامعية تزغزغ الجمهور بإجهاشها بالبكاء؛ لأنَّ والدها طردها من حجرته بالمصحة، ولَما رأينا نوال أيضًا تتبادل مع أختها السباب والتواثب للأخذ بالتلابيب في حركات مضحكة فارغة تُفْقِدُ نوال الاجتماعية وقارها، وتذهب بقيمة أقوالها الواعية المستنيرة التي تعبر عن رأي المؤلف في مشكلة تعدد الزوجات وتَفَشِّي الطلاق في أسرتها … إلخ.

وما أحبُّ لنعمان عاشور أن يكون ذلك الكاتب العمومي الذي كتب عريضة دعوى لأحد الزَّبائن على باب المحكمة، وعند استلام الأجر رفع الكاتب العمومي من قيمة هذا الأجر، فسأله الزبون عن السبب فأجاب بأنَّ العريضة التي كتبها فيها «خمسة لا سيما» وكل واحدة منها تُساوي خمسة قروش، ومَا أَشْبَه الثمانين زغزغة التي يتحدث عنها نعمان بـ «لا سيما» هذه، ومن الواضح أنني لا أرضى لنعمان عاشور ولا يرضى له زملاؤه الأدباء مثل هذه المقارنة، فالنَّجاح السهل يُعْتَبر — كما قال جورج دي هاميل — «قبرًا مذهَّبًا» يجبُ أن يحذره كل أديب صادق معتز بمهنته.

الأخلاق والسياسة في ثلاثية فتحي رضوان

لم أَقْرَأ في الصحف والمجلات شيئًا كثيرًا عن ثلاثية الأستاذ فتحي رضوان، رغم أنَّ فرقتنا القومية بجلالة قدرها هي التي تقدمها للجمهور منذ أسبوعين أو يزيد، وذلك بالرَّغم مما أذكُره من أنَّ أولى مسرحيات هذا المؤلف وهي مسرحية «دموع إبليس» قد حظيت في حينها باهتمام كبير من النقاد، سواء مَنْ أُعْجِبوا بها أو ناقشوا مضمونها أو صورتها الفنية.

ولستُ أدري سببًا لهذه المفارقة الواضحة، مع أنَّ فتحي رضوان لم يُغَيِّر اتجاهه في الكتابة المسرحية؛ لأنَّه قد ابتدأ وظلَّ ينحو في هذه الكتابة منحًى سياسيًّا أخلاقيًّا، والأساس العام لكتابته هو مُحاولة دائبة لتقريب السياسة من الأخلاق، ونقد السياسة دائمًا من وجهة نظر أخلاقية، سواء استمد موضوعه من واقع حياتنا — كما في مسرحية «شقة للإيجار» — أو استمده من أساطير الأقدمين ليتخذ منها رموزًا لمعالجة القضايا السياسية، أو التجأ إلى الخيال ليتصور أحداثًا تصلح رموزًا لما يُريد التعبير عنه من مشاكل يلوح أنها محور اهتمامه الأول، وكلها تدور حول الصِّلة القائمة أو التي يجبُ أن تقوم بين السياسة والأخلاق.

واستخدام المسرح وغير المسرح من فنون الأدب في مُعَالجة الأُسس الأخلاقية للسياسة شيء له خطره وحتميته، ومن المؤكد أنَّ فلسفة حياتنا الجديدة تهتمُّ أكبر الاهتمام بقضايا الأخلاق كأسس للسياسة، بل وتدرك أنها الأساس المتين الذي يجب أن يقوم عليه العمل الجاد الثوري كله.

ومن الطرائف التي تستحق الذكر أنني أحسست أن القضية الأخلاقية قد كانت في بلادنا منذ أقدم العصور مرتبطةً ارتباطًا وثيقًا بالسياسة، وأكبر الظن أنَّ تغلغُل

الإحساس الأخلاقي في نفوس مواطنينا منذ الأزل هو الذي عمَّق الطيبة والخير والنفور من العنف والقسوة في قلوب شعبنا، ولقد ابتهجتْ رُوحي أيَّمَا ابتهاج عندما سمعت عالِمَنا الأثري الفنان الدكتور حسن صبحي بكري وهو يقص علينا أمام إحدى اللوحات الحائطية قصة الإله رع عندما أصابته الشيخوخة فاستخف به البشر، فصعد إلى السماء حزينًا، بينما أَخَذَتْ ابنته حتحور ثورة الغضب على الشعب، فراحت تسفك دمه لتشربه انتقامًا لأبيها، ولكن أباها الشيخ الحكيم الطيب القلب لا يرضى عن سياسة ابنته العنيفة ولا يطمئن إلى عواقبها ... وتَهْديه حِكْمَتُه إلى أن يحتال على الأمر بأن يصنع نوعًا من الجعة الحمراء، ويأمر بسكبها على الأرض، حتى إذا ظنتها حتحور دماء بشرية وشَرِبَتْها سكرت ونسِيَت الثأر وكفَّت عن قتل النَّاس، وكان ما أراد وأُوقِفَت المذابح.

وعدت من مصرنا العليا لأشهد ثلاثيات فتحي رضوان، فأحسُّ أنها تصدر عن نفس الرُّوح الأخلاقية الطيبة وبخاصة مسرحية «الجلاد والمحكوم عليه»، التي تنتهي بشنق الجلاد لنفسه بعد أن تبين أنَّ هذه المهنة التي أُمْلِيَتْ عليه ولبس قناعًا حتى يواري وَجْهَه طوال عمله، هي أعقم مهنة وأقلها نفعًا للبشر، وبخاصة عندما شبَّ حريق في المحطة التي كان ينتظر فيها مع فريسته القطار، فخَفَّ المحكوم عليه إلى المشاركة في إطفائها استجابةً لنداء أهل القرية، عندئذٍ تأكد الجلاد من عقمه ويأس البشر من مُحَاولة الاستفادة به، فنزع عن نفسه القناع واتضحت له تفاهته إذا ما قُورِنَ بالمحكوم عليه المؤمن برسالة إنسانية خيِّرة.

وقد لخص فتحي رضوان نفسُه هَدَفَ مسرحيته تلك بقوله: «وغايتها أن تُبْرِزَ كيف تستطيع الفكرة النَّيرة أن تُعيد الجلاد — المقنَّع المتخشب الذي استحال إلى آلة للقتل — إلى إنسان يَكْفُر بالقوة، وإن لم يجد سبيلًا إلى الإيمان الكامل بحياة جديدة، فيضطرب إلى الحد الذي يصبح معه جَلَّادَ نفسه بعد أن كان جلادًا للغير.»

والمسرحيتان وهما: «إله رغم أنفه» و«المحلل» تدوران أيضًا حول المحور الأخلاقي للسياسة.

فموضوع الأولى مأخوذ عن حادثة هندية معاصرة، هي مُقَاوَمة الزَّعيم «نهرو» لأتباعه الذين أرادوا أن يؤلِّهوه فأبى عليهم ذلك إباء حاسمًا مُطْلَقًا، وفضَّل أن يظل إنسانًا كما هو، وأمَّا الثانية فإنها وإن كانت تحمل اسم «المحلل» إلا أنها في الحقيقة تدور حول فكرة أوسع من فكرة المحلل الضيقة؛ لأنها تصور المواطن المسكين المسحوق الذي يتخذه ذوو القوة والثراء مطية لكل هدف مشروع أو غير مشروع، حتى ولو كان هذا الهدف هو استرجاع زوجة طَلَّقَها زوجها الثري القوي طلاقًا بائنًا.

وهي بذلك مسرحية رمزية عميقة في هدفها الاشتراكي والإنساني الخير، وقد أحسسْتُ أنها أعمق وأروع هذه الثلاثية؛ لأنَّها جمعت بين الظاهر الواقعي البسيط والأعماق الرمزية البعيدة، بينما جنحت مسرحية الجلاد والمحكوم عليه إلى رمزية غائرة أخشى أن يكون مدلولها قد فات الكثير من المشاهدين.

وإذا كانت لي مُلاحظات على هذه الثلاثية؛ فهي تنصب في الواقع على الأداء التمثيلي، إذ أحسستُ أنَّ مسرحية «إله رغم أنفه» قد أداها ممثلونا — مع رسوخ قدمهم الذي لا شَكَّ فيه في فن التمثيل — بطريقة شبه آلية لا انفعال فيها، وكأنهم لم يقتنعوا بالنصِّ فلم يُحِسُّوه، كما أنَّ مسرحية «المحلل» قد أداها ممثلنا الكوميدي الفحل سعيد أبو بكر بأسلوب مُحَلِّي كاريكاتيرِيٍّ أطاح بمرماها البعيد وهدفها العميق، وفي رأيي أنَّ هذه المسرحية كان من الواجب أن تُؤدى فيها شخصية المحلل بأسلوب شارلي شابلن الذي يُضْحِك في ظاهره فحسب، بينما يعطفنا في باطنه على مأساة هذا المواطن المسحوق الممتطى، فعندئذٍ كان الدور يَتَّخِذ أبعاده الحقة التي أرادها المؤلف.

وإن كان واجبي ألا أَغْمِط المخرجين حَقَّهم وبخاصة الأستاذ محمد عبد العزيز الذي نجح في خلق الأسطورة الهندية والأصنام خير نجاح، والأستاذ سعد أردش الذي نجح هو الآخر في خلق الجو الرمزي التجريدي الخالص لمسرحية الجلاد والمحكوم عليه، بينما التزم نور الدمرداش الأسلوبَ الواقعي البحت في إخراجه مسرحية «المحلل»، وكنت أرجو أن يَجِدَ وسيلة للجمع بين الرَّمز والواقع في إخراج مثل هذه المسرحية وتوجيه الممثلين نحو هذا الجمع.

وإن تكن مُحْسِنة توفيق في دور الزَّوجة، وعادل المهيلمي في دور الزَّوج، قد حاولا الاحتفاظ في الأداء باتزانٍ كان من الممكن أن يُفسح المجال أمام سعيد أبو بكر؛ ليأخذ بأسلوب شارلي شابلن في أداء دوره المعقَّد.

وأمَّا في مسرحية «الجلاد والمحكوم عليه» فقد أدى محمد الطوخي دور الجلاد، كما أدى طارق عبد اللطيف دور المحكوم عليه أداء فاهمًا عميقًا لم يخن النص في شيء، بل جسده تمامًا، وإن يكن كما قلتُ قد ظلَّ بعيدَ المنال إلى حدٍّ ما، ولا غرابة في ذلك، فالرَّمز لا بدَّ أنْ يُسَاعد النُّقاد في إيضاحه لعامة المشاهدين، وهذا هو ما لم يفعلوه لسبب لا أعرفه، ولا أضع قَلَمي قبل أن أستثني ممثلنا القدير حسن البارودي في مسرحية «إله رغم أنفه»؛ إذ كان الممثلَ الوحيدَ تقريبًا الذي أحسسْتُ أنه يحسُّ بالنص في دور كبير الكهان.

«عشان عيونك» وكوميديا الموقف

شهِدْتُ هذا الأسبوع عرضين مسرحيين: أحدهما: لكوميديا «عشان عيونك» التي اقتبسها منذ وقت طويل فناننا الكبير المرحوم سُليمان نجيب، ورأت فرقة أنصار التمثيل والسينما إعادة إخراجها وعرضها على الجمهور؛ تذكيرًا بمؤسسها سُليمان نجيب، وإيمانًا بأنها من نوع الكوميديا، وهو النوع المعروف باسم «كوميديا الموقف»، والمسرحية مُقتبسة من مسرحية إنجليزية كان عنوانها الأصلي «لا شيء غير الصدق».

ومن المعلوم أنَّ فن الكوميديا يمكن أن يقوم على الإضحاك بالنكتة اللفظية أو بالحركة الخارجة عن المألوف، وهذان هما النَّوعان الأقل في المستوى الإنساني والفني، كما أنَّه من الممكن أن ينبعث الفن الكوميدي — أي فن الإضحاك — عن الكشف عن المتناقضات النفسية والأخلاقية، فتأتي المسرحية من النوع المعروف باسم كوميديا الأخلاق، كأن تقوم على الكشف عن ظاهرٍ شجاعٍ وباطنٍ جَبَانٍ أو ما شاكل ذلك.

وأخيرًا يأتي النوع المعروف في تاريخ الآداب العالمية باسم كوميديا المواقف، حيث ينبعث الضحك عن خَلْق موقف غير مألوف في واقع الحياة تَقِفُه شخصيات المسرحية، فترتب عليه نتائج فريدة تُثير ضحكًا، كما تُثير تأملنا الفكريَّ عَمَّا في الحياة من ضروب التزييف التي أَلِفْناها، ولا نستطيع الفِطْنَةَ إلى نتائجها الخطرة، ما لم نتخذ موقفًا جديدًا يخرج بنا عما ألفناه، ويختلف عن ظاهر حياتنا اختلافًا كاملًا.

وهذا النَّوع من المسرحيات الكوميدية يُشْبِه إلى حدٍّ بعيد نوعًا من الدِّراما الذهنية التي تقوم على فرض ذهني، على نحو ما فَعَلَ كاتبنا الكبير توفيق الحكيم، الذي بنى الكثير من مسرحياته الذهنية على فرض يفترضه أو يستعيره من التاريخ الديني أو الأسطوري، ليدرس بعد ذلك النتائج التي يُمكن أن تترتب على هذا الفرض في فهمنا للحياة أو سلوكنا

فيها، كأن يفترض مثلًا بعث أهل الكهف ليدرس نتائج هذا البعث، وإن كان المبعوثين يمكنهم استئناف الحياة من عَدَمِه وأمثال ذلك.

ومسرحية «عشان عيونك» تقوم هي الأخرى على فرضٍ وَضَعَه كاتبه الإنجليزي مونتجمري في صورة رهان بين شاب وخاله المحامي، على أن يلتزم الشاب الصدق خلال أربع وعشرين ساعة، وقد دبر الشاب هذا الرهان لكي يضاعف مائة جنيه طلبت إليه بنتُ خاله — التي يحبها ويريد الزواج منها — أن يضاعفها، لكي تُقَدِّم المائتي جنيه لجمعية خيرية طلبت إليها هذا المبلغ.

وكأن الشاب قد أقدم على مخاطرة جسمية «عشان عيون فتاته»، وهذه المغامرة هي قول الصدق الكامل خلال أربع وعشرين ساعة، وخاله المحامي وخاله الآخر يُلاحقانه بالأسئلة المحرجة لكي يَفْقِد الرهان، كما أنَّ عددًا من الناس يسألونه أسئلة أُخرى توقعه في مآزِق محرِجة، كما توقع مَنْ حَوْله جميعًا بما فيهم خاله المحامي الطرف الآخر في الرِّهان، فنراه مثلًا يعترف لأحد المتصلين بخاله بأنَّ أسهم شركة الزيت — الموكل خاله المحامي ببيعها — أسهم فاشلة لا يُنْتَظَر منها أي ربح، وإنما هي مجرد مصيدة للمال، ويضطر إلى أن يقول الصدق عن قريبة له تظن أنها جميلة وأنيقة وفنانة موسيقية بارعة ومغنية عذبة الصوت، في حين أنها على النقيض من ذلك في كل شيء، وما كاد يقول لها الشاب الصدق حتى تبكي بكاء مضحكًا.

ولقد برع في هذا النوع من المسرحيات الكاتب الفرنسي الكبير ماريفو في القرن الثامن عشر، ولكنَّ الظاهر أنَّ ماريفو هذا لن تتوفر لكثير غيره القدرة على خَلْق الموقف الكوميدي خلقًا يوهم بإمكان وقوعه في الحياة، بحيثُ لا يبدو مسرفًا في الافتعال، كما يُجيدُ حَبْك الموقف ويجيدُ استخدامه في الكشف عن كثير من وقائع الحياة العميقة الشائعة، بحيثُ يُصبح الموقف قوة كاشفة خطيرة عن حقائق الحياة التي تزيفها أحيانًا كثيرة ضرورات الحياة الاجتماعية، أو ضَعْف الضمائر والأخلاق، وكل ذلك بروح فكاهية مجنحة انتهت باتفاقِ مؤرخي الأدب على تسمية هذا المنهج في التأليف المسرحي باسم «الماريفودية»، وهو المنهج الذي يخلص إلى أعمق الحقائق الجدية في النفس البشرية وفي الحياة الاجتماعية عن طريق الفكاهة الخفيفة، فنراه مثلًا يَحْمِل حبيبين في كوميديا «لعبة الحب والحظ»، على أن يتنكر كل منهما في ثوب الخادم والخادمة؛ ليتحقق كل منهما من أنَّ حبيبه لا يطوي في نفسه وخلف ثياب الأسياد عقلية الخدم.

وبالرَّغم من طرافة الفرض الذي تقوم عليه مسرحية «عشان عيونك» وإمكانيته الضخمة في الكشف عما في الحياة الإنسانية والاجتماعية من زيف، فإنني أخشى ألا يكون

الفرض قد تَأَتَّى للمؤلف بصورة محبوكة الخيوط محتملة الظهور في واقع الحياة، كما أنني أخشى ألا تكون النتائج التي استَخْلَصَت من هذا الفرض كُلَّ أو أَهَمَّ ما يستطيع مثلُ هذا الموقف أن يتمخض عنه، وإن كنت قد حمدت لمثلينا الممتازين — وبخاصة الأستاذ محمد توفيق في دور الشاب المراهق — أستاذِيَّتَهُم في إخراج هذا الفرض مَخْرجًا قَرَّبَه أشد القرب من واقع الحياة، وبخاصة بعد أن تخطوا الفصل الأول الذي طال بغير موجب في التمهيد لوضع الفرض، ومع ذلك لم نقتنع تمامًا بمأتاه الطبيعي السهل الممكن، ومنذ أنْ تم الرهان انطلق الأداء التمثيلي على نسق سهل ممتع، بل وناجح في إيهامنا القوي بمشاكلة الحياة، وبذلك جاءت المسرحية نظيفة ممتعة ذهنيًّا وفنيًّا وخالية من الابتذال والإضحاك المجتلب الرخيص.

في «عيلة الدوغري» نعمان عاشور يعود إلى الأوتشرك

تأخرتُ بسبب سفري إلى النوبة في مشاهدة «عيلة الدوغري» للسيد نعمان عاشور، ومع ذلك فقد تتبعت بسرور استقبالَ النقاد لهذه المسرحية بإعجاب، ولعل في هذا الاستقبال ما يُصْلِح العلاقة التي كانت قد ساءت إلى أبعد الحدود بين نعمان والنقاد، وإن كانت مشاهدتي للمسرحية قد أقنعتني بأنَّ نعمان «بالست دراما» لم تتحسن إطلاقًا، ولا نرجو لها أن تتحسن؛ لأن نعمان قد خلق في مسرحنا العربي المعاصر فنًّا دراميًّا جديدًا على غير وعي منه ولا قصد، وهو بحمد الله «ماحٍ» في النقد، ولكنه بلا شك موهوب في الفن الدرامي.

لذلك استغرقني الضحك عندما قرأتُ في الكلمة التي نشرها في البرنامج الذي وُزِّعَ على المشاهدين قوله عن «عيلة الدوغري» مسرحية ليس فيها إلا كل ما هو دراما، وفي أنضج المفهومات المتطورة للدراما الحديثة المعاصرة حسبما طاوعتني معرفتي العلمية بالقواعد والأصول، ودراستي النَّظرية للأشكال والقوالب والألوان والاتجاهات، وحسبما أعانتني طاقتي ومقدرتي وتجاربي السابقة في الكتابة للمسرح، بل حسبما يجبُ أن تكون رسالتي فيه كأَقْوَم وأعمق تعبير يَحْمل أجلَّ الأهداف الاجتماعية والإنسانية.

استغرقني الضحك؛ لأنَّ «عيلة الدوغري» ليست من الدراما بمفهومها التقليدي في شيء، بل وليست تطويرًا لهذا المفهوم التقليدي، أي: ليست تجويدًا أو إحكامًا فيه، بل هي كسابقتيها «الناس اللي تحت» و«الناس اللي فوق» فنٌّ مسرحي جديد نستطيع أن نُرْجع صورته الأولى إلى تشيكوف ثم مكسيم جوركي، ولقد سبق أن نَبَّهْتُ نعمان عاشور إلى حقيقة هذا الفن في ندوة إذاعية ناقشْنا فيها مسرحية «الناس اللي فوق»، بل وكتبت

عن هذا الفن الجديد مقالًا ضافيًا في جريدة «الشعب» واستعرت في تسميته الفنية لفظة «الأوتشرك» الروسية، ومعناها الريبورتاج أو التحقيق الصحفي، التي عندما تُطْلَق على فن مسرحي يكون معناها الريبورتاج أو التحقيق الدرامي، أي: الذي يتخذ في عرض نتائجه صورة الدراما.

وإن تكن الدراما ولا «الست دراما» بمعناها التقليدي، فمن المؤكد مثلًا أن تشيخوف لم يكتب في مسرحيته «الأخوات الثلاث» دراما بالمعنى التقليدي، أي: دراما تقوم على وحدة الحدث وعلى الصراع، بل كتب تحقيقًا دراميًّا عن أخوات ثلاث يعشنَ في قرية روسية نائية ويَضِقْنَ بركود الحياة فيها، وبالرَّغم من أنَّ لكل منهن شخصيتها الخاصة وفتات حياتها المتميزة إلا أنَّ حياة ثلاثتهن تنتظمها فكرة عامة واحدة، وهي ركود الحياة وسآمتها في القرية، وتطلُّعهن جميعًا إلى الحياة المدنية الرَّحبة التي تتيح لهنَّ الانطلاق وفرص الحياة المشبعة لنزعاتهن الإنسانية المشروعة.

وإذا كان نعمان قد قدم لنا أوتشركًا رائعًا عن «الناس اللي تحت» وآخر عن «الناس اللي فوق» فها هو اليوم يقدم لنا ثالثًا عن «الناس اللي في الوسط» مُمَثَّلين في «عيلة الدوغري»، وما نزل بها من تفكك وأنانية بعد أن مات عائلها الثري أو الذي كان ثريًّا ثم فقد ثروته، ولم يَبْقَ منها غير بيت بالحلمية القديمة هو كل الميراث، فتؤدي الضائقة المالية، والصراع على الحياة وشدة الأنانية، التي كثيرًا ما تُحَطِّم أُسَرَ الطبقة الوسطى، إلى إظهار جوهر كلٍّ من الأخوة الخمسة الذين تتكون منهم عائلة الدوغري التي كانت تعيش في مودة وسلام أيام الرَّخاء الذي استطاع رب الأسرة أن يُوفره لهم، بدأبه وحرصه، بل وبُخْله الشديد المتمثل في شخصية تابع الأسرة عم «الطواف» الذي خدم هذه الأسرة في المخبز، وفي البيت حتى بلغ السبعين من عمره، وظل حافيًا طوال حياته، بل وينصحه أحد أبناء الأسرة بأن ينهي حياته كما بدأها حافي القدمين.

وواضح من هذا التركيز لفكرة المسرحية وعمودها الفقري أنها من فن الأوتشرك، وأنَّ نعمان بكتابتها قد أتمَّ ثلاثيته الرَّائعة التي صوَّر فيها المجتمع المصري بطبقاته الثلاث وسط أحداث الحياة العامة والخاصة، ومع ذلك لستُ أدري لماذا يتشبث نعمان كالغريق «بالست دراما» مع أنَّ موهبته الحقة قد هَدَتْه إلى كشف صورة جديدة بالنسبة لأدبنا العربي في فن المسرح؛ ولقد أحسست بعنفٍ هذا التشبثَ منذ سنوات عندما تحدثْتُ وكتبت عن طابع الأوتشرك في مسرحيته عن «الناس اللي فوق»، فنفى نعمان عن نفسه ما ظنه عندئذٍ تهمةً، وأخذ يُقسم بأغلظ الأيمان أنَّه قد كتب دراما بالمعنى التقليدي، وها هو

اليوم يعود فيؤكد أن «عيلة الدوغري» ليس فيها إلا ما هو دراما، وكل ما تنازل عنه يتمثل في قوله إنها دراما في أنضج المفهومات المتطورة للدراما الحديثة المعاصرة، ولستُ أدري ماذا كان يمكن أن يقوله النقاد لو راح برتولد برخت مثلًا يزعم أنَّ مسرحياته الملحمية ليس فيها إلا ما هو دراما في أنضج المفهومات المتطورة، أو لو راح بيكيت أو أونسكو وغيرهم يزعمون أنَّ مسرحيات اللامعقول هي الأخرى ليس فيها إلا كل ما هو دراما متطورة.

ومع ذلك؛ فإننا نُلاحظ أن توثيق اتصالنا بفنون المسرح الجديدة — وبخاصة بفضل مسرح الجيب — قد أَحْدَثَ عند النقاد الذين وَقَفَتْ ثقافتهم عند حد ما تَلَقَّنوه في بعض المعاهد منذ سنوات عديدة، ألاحظ أن هذا الاتصال قد أفاد العقلية النقدية العامة بمرونة جديدة وفَهْم أوسع لفنون المسرح، وإنني لَأذكر أنني قوبِلْتُ بموجة من التساؤل والاستنكار عندما سَمَّيْتُ مسرحية «الناس اللي فوق» بالأوتشرك، لا من نعمان وحده، بل ومن كثير من النقاد الذين راحوا يزعمون أنني أحاول فلسفة التوافه أو الخروج على الأصول التقليدية «للست دراما»، فجميع مَنْ كتبوا عن تمثيلية «عيلة الدوغري» قد اعترفوا هذه المرة بأنَّ نعمان، وإن يكن قد خرج فيها على الأصول التقليدية للدراما، إلا أنه قد قدم مع ذلك مسرحية ناجحة أُعْجِبوا بها جميعا، وإن يكن قد بقي أن يعترفوا في شجاعة بالاصطلاح الفني الذي أطلقْتُه على هذا النوع من المسرحيات، وهو اصطلاح معروف في الأدب السوفيتي الحديث.

ولقد كان نعمان محظوظًا باختيار الأستاذ عبد الرحيم الزرقاني لإخراج مسرحيته الجديدة، كما كان محظوظًا باختيار نخبة ممتازة من ممثلي المسرح القومي لتمثيلها، وبخاصة الأستاذ القدير الأستاذ شفيق نور الدين الذي أدى دور عم علي الطواف في عمق وتركيز وأصالة، ولم يحاول قط أن ينتزع إعجاب الجمهور أو عطفه بالمبالغة في حركة أو نبرة صوت.

ولست أدري هل كان من الأفضل أن يلجأ بقية ممثلينا الأفذاذ إلى مثل اتزان وتركيز شفيق نور الدين، أم أن أدوارهم كان من الصعب إخضاعها لنفس النهج، فيما عدا دور الممثلة الممتازة نادية السبع في شخصية كريمة، فقد آثرت نادية أيضًا منهج التركيز ونجحت فيه، وإن يكن الأداء التمثيلي في جملته قد كان ناجحًا فيما عدا بعض الحركات أو النغمات التي لاحت لي مُسْرِفة، حتى خشيت أن تصيب بعض مَشاهد هذه المسرحية العميقة بما يشبه لون «الفارس».

«حلاق بغداد» و«حلاق أشبيلية»

قرأتُ في الصحف عما في مسرحية «حلاق بغداد» للأستاذ ألفريد فرج من مرح وجاذبية وجوٍّ شرقي وروح دعابة لطيفة تذكر بجو ألف ليلة وليلة، أو شيطنة وعبقرية كاتب العرب الأكبر أبو عمرو بن بحر الجاحظ في «المحاسن والأضداد». وخُيِّل إليَّ أنني بذهابي لمشاهدتها في المسرح القومي سأقضي ليلة ترويح ممتع من ليالي رمضان، على نحو ما أذهب أحيانًا إلى حي الحسين ومَبَاهِجِه الشعبية اللطيفة.

وبالفعل أخذتُ أَوَّلَ الأمر أتلَقَّى مشاهد هذه المسرحية بهذه الروح أوطد النفس على المتعة الخفيفة المرحة في صحبة نخبة ممتازة من ممثلي الكوميديا في فرقتنا العزيزة، أمثال الكوميدي الموهوب عبد المنعم إبراهيم والممثلة البارعة ملك الجمل، وأصحابهم النابهين، ولكني لم ألبث أن رأيت عقلي يتحرك وإحساساتي العميقة تطفو ومعرفتي العريقة بالأدب الدرامي العالمي تطن في رأسي وتمد الخيوط والوشائج، حتى نسيتُ أو كِدْتُ ما كُنْتُ قد وطَّنت عليه النفس من أنني سأشهد حدوته أو حدودتين تداعبان الحواس والخيال ولا شيء غير ذلك.

وكلما استمر العرض وانتقلنا من مشهد إلى آخر ازداد الشعور بالجدية سيطرة على نفسي؛ حتى لم أعد أرى في هذه المسرحية خوارق فانتازيا أو مفاجآت فانتا ستيل، بل أتلقى مضمونًا إنسانيًّا واقعيًّا في صورة مرحة، وروح تجمع بين الفكاهة الساخرة والأسى الشعري النافذ.

وشيئًا فشيئًا أَخَذَتْ كل هذه العناصر تتبلور في نفسي حول شخصية أبو الفضول حلاق بغداد، الذي اكتملت في النهاية صورته أمام ناظري، وأصبحتْ قادرة على أن تثبت للمقارنة مع نموذج بشري آخر خلقه من قبل الكاتب الفرنسي الكبير بومارشيه وهو فيجارو.

وإذا كانت صورة حلاق بغداد لم يُتِمَّها ألفريد فرج إلا في مسرحيتين صغيرتين، عرضتهما فرقتنا القومية في ليلة واحدة، فإن صورة حلاق أشبيلية لم تكتمل عند بومارشيه إلا في ثلاث مسرحيات طويلة تستغرق كل منها ليلة كاملة، وهي الثلاثية الشهيرة المكونة من:

(١) حلاق أشبيلية.
(٢) زواج فيجارو.
(٣) الأم الآثمة.

وإذا كان فيجارو قد عمل في ثلاثيته «بومارشيه» حلاقًا أول الأمر ثم خادمًا بعد ذلك، فضلًا عن المهن العديدة التي زاوَلَها من قبل وخَبَرَ من خلالها الحياةَ وذاق مُرَّها، وخرج منها بشحنة ثورية عاتية، هي الشحنة التي تبلورَتْ في نفس المواطن الفرنسي الذي قام بثورة سنة ١٧٨٩ الكبرى، حتى رأينا فيجارو هذا يُفْزِع السلطات الملكية الأرستقراطية الحاكمة عندما انبثق من عقل خالقه بومارشيه قبل اشتعال الثورة الفرنسية بخمس سنوات فقط، مما دفع الملك لويس السادس عشر إلى الأمر بإيقاف تمثيل «زواج فيجارو» والقبض على مؤلفها وإلقائه في سجن الباستيل؛ حيثُ مكث أربعة أيام، ثم أَفْرَجَتْ عنه السلطات الباغية تحت ضغط الشعب الثائر وزمجرته.

فإن أبو الفضول حلاق بغداد الشعبي المنبت كفيجارو سواء بسواء قد قاوَمَ الظلم والطغيان في ثنائية ألفريد فرج، وانتصر للمُستضعفين في الأرض أو الملاحقين لخروجهم على الحواجز العاتية التي كانت تفرضها القيود الاجتماعية البالية، حتى سحبت منه تلك السلطات الباغية رخصة الحلاقة كأعنف جزاء يمكن أن يُعَاقَب به المواطن، بل مجرد إنسان، وهو حرمانه من حق العمل، بل وسحبت بعد ذلك من أبي الفضل حلاق بغداد رخصة العمل كحمال بعد أن اضْطُرَّ إلى مزاولة هذا العمل الشاق رغم تخصصه في مهنة الحلاقة، مما اضطره في النِّهاية إلى أن يحاول الحصول على لقمة العيش عن طريق التسول على نحو ما حدث لفيجارو تمامًا عندما تنقل بين تلك القائمة الطويلة من المهن، حتى انتهى إلى العمل خادمًا في قصر الكونت ألمافيفا على نحو ما أخبرنا هو نفسه في مونولوجه الشهير، الذي لا يزال يُعْتَبر حتى اليوم من أهم وثائق الثورة الفرنسية الكبرى.

وكذلك الأمر في أبي الفضول حلاق بغداد، فهو ابن ثورة ١٩٥٢ العظيمة، وسيحتفظ به التاريخ نموذجًا بشريًّا رائعًا لابن هذه الثورة، الذي قد يُساوره الشك أحيانًا في أنه

مخطئ لحشر نفسه فيما لا يعنيه مباشرة من شئون مواطنيه، وبخاصة المستضعفين المستذَلِّين منهم، حتى ليُخَيَّل إليه أنه فضولي يَلْقَى ما يستحق من جزاء، ولكنه مع ذلك لا يدع سبيلًا لهذا الشك والبلبلة على إرادته وضميره الاجتماعي الأخلاقي.

فبالرغم من أنَّ حلاق بغداد قد أفصح غير مرة عن هذه الشكوك بلسانه، فإننا لم نَرَهُ قط يتردد لحظة واحدة في مواصلة العمل لانتصار حق يوسف وياسمينة في الحب والحياة دون يأس أو محاوَلة للانتحار، ثم مغامرته الأخرى من أجل الانتصاف للأرملة البائسة الجميلة زين النساء من الغربان التي تريد أن تَنْقَضَّ عليها بعد وفاة زوجها، وأن تحرمها مما خَلَّفَهُ لها من مال، مُستخدِمين في ذلك جاهَ المنصب أو سطوة المال، فتَهُزُّ أبا الفضول نخوةُ النَّفس وكرامة الخُلُق لينهض بعبء الدفاع عن هذه المرأة في تلقائية تكاد تُشْبِه المصادفة البحتة، وكأنَّ هذا الثائر العظيم على الظلم والاستغلال والحقارة الاجتماعية لا يعي ما يفعل، بل يلهو بروح خفيفة مرحة مُتفائلة، لا تنضح فيها روح الشك أو البلبلة التي تجري أحيانًا على لسانه، ولكنها لا تنفذ قط إلى إرادته وضميره، وهذه هي قمة الفن الإنساني الرفيع التي استطاع أن يحتفظ بها لهذه المسرحية العظيمة مخرجنا الشاب الجديد المثقف فاروق الدمرداش والنخبة الممتازة من ممثلينا الذين قدموها إلينا، واستحق كل منهم على حسن أدائه قبلة حارة، وإن بطل المسرحية الممثل البارع الممتاز عبد المنعم إبراهيم ليستحق بجدارة على الأقل قبلتين أو ثلاثًا.

«سيد دوريش» على المسرح الحديث

قضيتُ ليلة ممتعة مع فناننا العبقري سيد درويش في مسرحنا «الحديث» عشتُ فيها أحداث حياته الكُبرى ومراحلها الرئيسية، وانفعلت بالمعارك التي خاضها في سبيل فنِّه، وبدافع من موهبته الغلابة، وسمعتُ عددًا من أنغامه التي لا تزال تتردد على أفواه الملايين وتَسْكُن لباب نفوسهم، رأيته عاملًا أو مشرفًا على عمال البناء يُنْشِد لهم الأنغام فيحفز نشاطهم ويجدد حيويتهم فيضاعف إنتاجهم، ولكنَّ بوهيميته كفنان تتعارض مع العمل الرتيب المنظم، فيشتد ضيقه بتعنت صاحب العمل ويتلهف للتطلع إلى فنه، في حين يثنيه عن هذا المعلم محمود صاحب القهوة المجاورة العملي التفكير المتواضع في أسلوب حياته.

وكانت هذه أول معارك سيد درويش، حيث يجري الصراع في نفسه بين موهبته الفنية التي تتطلع إلى الانطلاق، وضرورة الحياة البليدة التي تتعارض تعارضًا جذريًّا مع طبيعته وموهبته، التي ترفض القيود والأغلال والبلادة الرَّتيبة، وولَّد هذا الصراعُ الدفينُ الحركة الدرامية الحية في الفصل الأول من هذه المسرحية الناجحة، كما رطب نفوسنا النشيد الذي غناه سيد درويش مع العمال في هذا الفصل على خير ما تكون أناشيد العمل الجماعية الفنية الإيقاع واللحن.

وانطلقت المسرحية من هذا الصراع الدفين، الذي سيطر على حياة سيد درويش كلها وفنه، لتتحرك في إطار تلك الفترة التاريخية المجيدة التي عاش فيها سيد درويش حياته، التي مرت كالشهاب الخاطف في سمائها، فترة ثورة سنة ١٩١٩ التي نهض بعبئها الشعب المصري ضد الاحتلال البريطاني، واستطاع المؤلف الذكي صلاح طنطاوي أن يُغذي الحركة الدرامية المؤثرة بعدة روافد صبت في الصراع الرئيسي الذي خاضه سيد درويش من أجل الفن ومن أجل موهبته التي ترفض أن تستسلم، وتأبى إلا أن تصل إلى الكمال، لا بالممارسة وحدها، بل بالدراسة العملية العميقة للفن الصعب المعقَّد، فها هو

الرجل الطيب المستقيم المعلم محمود تَهْدِم القوات البريطانية قهوته لتَشُقَّ طريقًا واسعًا لها نحو معسكراتها، فيتحول المعلم محمود من صاحب قهوة إلى بائع متجول يصنع الشاي ويطوف به على الحي حاملًا «عدة» الشاي التي لا تقوم بأوده وأود أسرته، فيبيع أيضًا العصي والمذبات.

وفي خلال كل هذه المحن لا يفتر اهتمامه بصديقه سيد درويش، شأنه شأن أولاد البلد من أبناء شعبنا، ويقابل سيد درويش ذو النفس الفنانة الحساسة هذا الودَّ بمثله، بل بخير منه، فلا يكاد يكسب من فنه بعض المال حتى يقدم بعضه إلى صديقه في صورة لطيفة.

ويستخدم المؤلف الذكي صلاح طنطاوي رافدًا آخر من روافد الحركة الدرامية النَّفسية، وهو حب سيد درويش لإحدى بنات الشعب الجميلات «جليلة» حبًّا مثاليًّا … ولكنَّ حب سيد درويش الغلاب لفنِّه وحدبه على من يعول من أمٍّ وزوجة يحمله على قبول العرض الذي جاءه من صاحبي فرقة تمثيلية غنائية شامية، فيقبل هذا العرض ويُسافر إلى الشام لمدة عشرة أشهر، لكنَّه عند عودته يعلم أنَّ جليلة قد تزوجت من سواه، ويَقْبَل أن يعمل كاتب حسابات عند زوج أخته صاحب ورشة النجارة، ولكنه يضيق بهذا العمل ويسافر ثانية إلى الشام، ثم يعود فيعلم أنَّ جليلة طُلِّقَتْ وسافرت من الإسكندرية إلى المحلة الكبرى.

وهنا يأتيه عَرْض جديد من الشيخ سلامة حجازي ليعمل معه في القاهرة، ويتغلب الفن عليه في هذه المرة أيضًا ويتردد للحظة بين السفر إلى القاهرة والسفر إلى المحلة الكبرى بحثًا عن جليلة، ولكنَّه يُفَضِّل السفر إلى القاهرة لفترة من الزمن، ثم يُسافر إلى المحلة ليعلم أنَّ جليلة قد تزوجت للمرة الثانية، فيرتد إلى القاهرة كاسِفَ البال ليؤسس فرقةً خاصَّة به لفن الأوبريت، ولكنه كفنان أصيل وكموهبة حقة يحس بأنه في حاجة إلى مزيد من الدراسة العلمية المنظمة حتى يصل بفنه إلى المستوى الذي يرضيه، فيترك القاهرة إلى الإسكندرية استعدادًا للسفر إلى إيطاليا، ولكن الموت المفاجئ يَسْبِق إليه قبل تحقيق هدفه، وبذلك تنتهي مأساة سيد درويش، وإن يكن الفنان، بل الفنانون الثلاثة توفيق الحكيم وحسين فوزي وبديع خيري — في لقائهم به في القاهرة وكما رأينا على خشبة المسرح — قد بذروا في نفسه بذرة الأمل في انتصار الفن الأصيل مهما طال به الصراع.

كما أن اشتراك سيد درويش في استقبال الزعيم سعد زغلول وهو عائد من منفاه الأول في مالطة مع جموع الشعب بنشيده الوطني «بلادي بلادي لكِ حبي وفؤادي»، الذي

أعده ومات قبل أن ينشده في استقبال الزعيم، وشاء مؤلف المسرحية إلا أن يسمعنا هذا النشيد الشعبي الخالد في لحظة وفاته، وكأنه أكبر رثاء يمكن أن يشيد بمجده.

قلتُ: إنني قد قضيت ليلة ممتعة، خرجت منها وقد انتعش جسمي بانتعاش روحي، وكل ذلك بالرَّغم من الدموع التي انسابت من عيني على غير وعْي مني عندما سمعتُ جماهير الشعب وهي تردد ذلك النداء الذي طالما ردَّدْتُ معهم في يفاعتي المبكرة، وهو «الاستقلال التام أو الموت الزؤام»، وعندما ردَّدَت الجوقة «بلادي بلادي لك حبي وفؤادي» رأيتني أنتفض من مكاني واقفًا تحية وإجلالًا لهذا النشيد الخالد الذي طالما رددناه في مدارسنا أيام الشباب المبكر، وفي اعتقادي أنني مَدِين بهذه اللحظات الحية التي لن تُفارق وجداني وشيكًا للمخرج العبقري الصادق الحس النافذ البصيرة محمد توفيق، الذي مكنني من أن أُحِسَّ بأنني لا أرى تمثيلًا، بل أرى بعثًا فعليًّا لقطاع حي صادق من قطاعات حياتي، ومُساهمتي المتواضعة مع الملايين في مكافحة الاستعمار والمستعمرين، بل حياة شعبنا كله، فضلًا عن حياة سيد درويش الرَّائعة التي ضرب بها المثل لعنادِ وصلابة الموهبة الحقة الصادقة، وبخاصة عندما تختلط تلك الموهبة بكفاح الشعب تستمد منه وتعطيه، ومن المؤكد أن محمد توفيق قد حقق هذا النجاح بالتزام البساطة في العرض والأداء والبُعد الصارم عن التماس النجاح الرخيص.

فقد أحسست أنه ضَبَطَ في دقةٍ شخصيات المسرحية، وتمكَّنَ من النجاح بحسن اختياره للممثلين الذين أدوا تلك الأدوار، فإذا بي أكتشف مواهب جديدة قادرة مثل ممثلنا الشاب محمد نوح في دور سيد درويش، الذي استطاع أن يُوحي إلينا بما كان يضطرم في نفس سيد درويش من صراع عنيف بين الفن ولقمة العيش، وذلك فضلًا عن الفنانين المخضرمين القادرين أمثال أحمد أباظة في دور المعلم محمود، وحسين صبري في دور الشيخ مفرح، وأحمد عبد الهادي وفهمي الخولي في دور أمين وسليم عطا الله صاحبي المسرح الشامي، ووداد حمدي في دور بخاطرها التي برعت في ملاحقتها لسيد درويش بحبها المرفوض.

وأروع ما أحدثه محمد توفيق في إخراج هذه المسرحية استخدامه البارع المنقطع النظير للميكروفون، بحيث أَشْعَرَنَا — رغم الدوبلاج — أَنَّ أصوات الغناء لم تكن تأتينا من خارج خشبة المسرح، بل ولا من خارج الممثلين، بل كانت تنبع منهم هم أنفسهم، وكأنه قد وَضَعَ هذا الميكروفون في فمهم أو على الأكثر داخل صدورهم.

وبالجملة؛ كان التوزيع الإذاعي الذي استخدمه محمد توفيق مثلًا يجب أن يدرسه كل من يتصدى للإخراج.

لقد كان صَبُّ سيرة حياة سيد درويش في قالب درامي مغامرةً جسيمة لصعوبة تذليلها لمقتضيات هذا الفن، الذي يقوم أساسًا على التركيز على أزمةٍ أو قطاع مُحدَّد من قطاعات الحياة.

ونجاحها يدلُّ على مقدرة فذة يشترك فيها صلاح طنطاوي ومحمد توفيق والنُّخبة الممتازة من الممثلين والممثلات الذين نهضوا بعبئها فشكرًا لهم جميعًا.

وضع الفنان في «بيت الفنانين»

لقد سررتُ بمشاهدة مسرحية «بيت الفنانين» تأليف الكاتب الجديد أحمد عثمان وإخراج كمال حسين في المسرح الحديث؛ وذلك لأنَّ المسرحية نجحت في أن تُحَوِّل الفكر إلى نوع من الحركة الدرامية الجاذبة، فهي تُعالج قضية ذهنية خالصة، وكان من الممكن أن تتحول إلى ما يُسميه النقاد الإنجليز «بمسرحيات المناقشة» المملة الرَّاكدة، ولكن كاتبنا الشاب استطاع أن ينجو من هذا المطب الخطير بمهارة بَدَتْ طبيعية وذكية لا نُحِسُّ فيها بأي افتعال؛ ذلك لأنه ربط القضية الذهنية التي عالَجها بالتجربة الخاصة بثلاثة من الفنانين، واتخذ هذه التجربة الخاصة أساسًا لفهمهم الخاطئ لوضع الفنان في مجتمعه، كما صحح هذا الفهم في نهاية المسرحية داخل بوتقة التجربة أيضًا.

فالمسرحية تُصَوِّر قصة ثلاثة فنانين قَرَّرُوا اعتزال المجتمع وحَبْس أنفسهم في غرفة ببدروم ليخلوا إلى فنهم ويبتعدوا به عما سَمَّوْه صغائر المجتمع وشروره، وقرروا أن يقطعوا كل صلة لهم بهذا المجتمع حتى ولو كانت هذه الصلة هي الصحف والمجلات التي منعوها من أن تتسلل إلى حصنهم الفني، وبالطبع تبدأ المسرحية بحديثهم عن أسباب عزلتهم، ولكنَّ المؤلف الذكي لا يكتفي بعرض نظريتهم بمجرد الحديث أو المناقشات النظرية الرَّاكدة، بل يُعطينا — في لمحات درامية سريعة — التجاربَ التي كانت سببًا في اتخاذهم هذا القرار، فهو إذا كان قد اكتفى بأن يخبرنا عن طريق الرواية الشفوية بأنَّ الفنان المصور عبد المنعم قد اتخذ قراره نتيجةً لعدمِ فَهْم أبيه التاجر لهوايته الفنية واستنكاره لها، وتعنيف ابنه من أجلها، حتى أحسَّ بأنه لم يَعُدْ أمامه مَفَرٌّ من أن يختار بين العزلة وبين مواصلة الحياة في أسرته وفي مجتمعه.

إذا كان الكاتب قد اكتفى بذلك فيما يختص بمشكلة الفنان الرسام فإنه قد عَرَضَ علينا مشكلة زميليه في لمحات درامية سريعة حية نابضة؛ إذ رأينا أُمَّ أحدهما — وهو

الفنان القصاص — تأتي إليه في حِصْن عزلته؛ لتتوسل إليه كي يعود إليها، ولكن الفنان الشاب يرفض توسلاتها؛ لأنَّه قد سئم الحياة في بيت أسرته الذي لا يخلو من الشجار العنيف بين أبيه وأمه التي أتى إليها الأب بضرة تُنَغِّص حياتها وتُثير أعصابها، وأمَّا الفنان الثالث مؤلف الموسيقى فقد شاهدنا خطيبته السابقة تأتي في عزلته متوسلة راجية العودة إليها، بعد أن تبَيَّنَتْ أنَّ الرجل الذي كانت قد فضَّلَتْه عليه وتخلت عنه بسببه قد تَكَشَّفَ عن رجل نصاب، لوح لها ببريق الثراء كذبًا وتضليلًا، ولكن فناننا الشاب يُصارحها بأنه آمَنَ نهائيًّا بأنها ليست وحدها الفتاة الخائنة الغادرة، بل إن جميع الفتيات لا يختلفن عنها في شيء، وإنه قد قرر نهائيًّا أن يَضْرِب صفحًا عن كل محاولاته للحب أو الزواج، بل وأن يعتزل المجتمع كله ليخلو إلى الفن بعد أن تأكد مِنْ كَذِبِ هذا المجتمع وزيفه، وعبثًا حاوَلَت الفتاة أن تثنيه عن عزمه.

ولقد كان من رهافة ذكاء المؤلف أن عالج مشكلة هذا الفنان بالتي كانت هي الداء؛ إذ جعل الفتاة الجميلة الطيبة بنت صاحبة البيت تهوى هذا الفنان، ولا تزال تلح عليه وتروضه حتى تستأنسه وتقنعه أنَّ مكان الفنان ليس في بدروم يتخذ منه حصنًا أو برجًا عاجيًّا، بل مكانه في المجتمع وبين الجمهور ووسط الحياة، وإلا فلِمَنْ يُنْتِج فَنَّه، بل ومِنْ أين يستمد مادة فنه، وكذلك الأمر بالنِّسبة للفنان القصاص، فقد جعله المؤلف يهوى فتاة أخرى كانت تأتي لزميله الفنان الرسام «كموديل»، وبفضل هذا الحب استطاعت الفتاة أن تقنع فنانها الشاب هو الآخر بأن مكانه ليس في البدروم بل في الحياة.

وأمَّا الفنان الرسام؛ فإنه إذا كان قد رَفَضَ أَوَّل الأمر بيع إحدى لوحاته لسيدة ثرية؛ لأنه أحسَّ بأن هذه السيدة لا تريد لوحته لإيمان حقيقي بالفن وقدرة أكيدة على تذوُّقه، بل لمجرد استعراض الثراء والمباهاة والسخف البرجوازي، على نحو ما تقْتَنِي أمثالُها الكلابَ أو القطط في قصورهن، فإننا نراه هو الآخر يُقرر مع زميليه أن يحمل لوحاته في النهاية؛ ليخرج بها إلى جمهور الحياة، وذلك بعد أن تغيَّر جو البدروم النفسي كله وانحلت العقدة التي كانت تعشش فيه، وهكذا انتصرت في النهاية نظرية الفن للحياة وللمجتمع، وتبددت خرافة الفن للفن التي لم يكن مصدرها غير تجارب شخصية سيئة للفنانين الثلاثة دفعتهم إلى تلك العزلة، التي لم يلبثوا أن اقتنعوا بحمقها بعد أن انحلت عقدهم في مواقف درامية هادئة، ولكنها مع ذلك عميقة مؤثرة لا تثير انفعالنا فحسب، بل تُثير أيضًا فِكْرنا إثارة خصبة مؤثرة.

لقد فرحت حقًّا بهذه المسرحية الجميلة الواعية، كما فرحت ببدء اتصال هذا الكاتب الجديد بالجمهور، ومن الظَّريف أنْ أَذْكُر أن هذا الكاتب ابتدأ حياته الفنية بالعمل

كراقص في فرقة رضا، ثم غَلَبَتْه موهبته الأدبية الأكيدة؛ فأخذ يكتب المسرحيات ويكتفي بنشرها في كتب، ثم تقدم في العام الماضي إلى الفرقة القومية بمسرحية «ثورة الحريم» التي كان من نصيبي قراءتها كعضو في اللجنة الفنية المختصة، وعندما أحسستُ بموهبته لم أَكْتَفِ بأَنْ أكتب في الحكم النِّهائي للمسرحية اللفظة التقليدية وهي لفظة «صالحة»، بل أضفتُ إليها لفظة أخرى قد تبدو نكتة لفظية، ولكنني تعمدتُ إثباتها، وهي لفظة «جدًّا»، ومع ذلك فلسوء الحظ لم تعرض الفرقة القومية حتى الآن هذه المسرحية على الجمهور، ولعلَّ ذلك راجع إلى أنَّه كاتب مبتدئ لم تُعْطَ له أولوية، أو لعل عمله كراقص باليه أَوْهَمَ أن علاقته بالأدب ليست أكيدة؛ ولذلك فَرِحْتُ بإيصاله للجمهور عن طريق المسرح الحديث، ومسرحية «بيت الفنانين» التي يبلغ فيها الحوار مستوى رفيعًا يجمع بين الخفة والعمق كرقص الباليه تمامًا.

ومنَ المؤكَّد أنَّ هذا النص الجيد قد رَفَعَ من قدرة الممثلين والمخرج، وفرقٌ كبيرٌ بين أسلوب المخرج كمال حسين في إخراجه الناجح لهذه المسرحية رغم عدم تغير المنظر في فصولها الثلاثة، وبين ما سبق أن شاهدْتُه لنفس المخرج من بهرجة سطحية في إخراجه المسرحيات السابقة، كما أنَّ الفرق شاسع بين ليلى طاهر بنت صاحبة البيت في هذه المسرحية وبينها في شخصية ديدمونة التي فشلت في حمل عبئها الثقيل، كما أنَّ نوال أبو الفتوح قد أبدعت في أداء دور سهام الموديل، ولا أُحِبُّ أن أغمط أيضًا من أَدَّوْا أدوار الفنانين الثلاثة حقَّهُم من إعجاب، وهم في ترتيب إعجابي: وحيد عزت في دور عبد المنعم الرسام، ويوسف شعبان في دور الموسيقار، ورشوان توفيق في دور الفنان القصاص، بل إنَّ أصحاب الأدوار الثانوية قد أَدَّوْها أيضًا على نحوٍ مُقْنِع.

خمسة وخميسة

نَشَرَتْ سلسلة الكتاب الماسي أحدث إنتاج لأديبنا الكبير محمود تيمور، وهو مجموعة من المسرحيات القصيرة ذات الفصل الواحد بعنوان «خمسة وخميسة»، وإن يكن هذا العنوان لا يمتُّ للمجموعة بِصلة، فليس من بين هذه المسرحيات مسرحية تحمل هذا الاسم كما جرت العادة في مجموعات القصص أو المسرحيات القصيرة، ويخيل إليَّ أن فكرة هذا العنوان ربما جاءت إلى الأستاذ تيمور من أنَّ المجموعة تضم خمس مسرحيات أطول من المسرحية السادسة الأخيرة التي ربما كانت هي «الخميسة» كمصغر لخمسة.

وعلى أية حال فالعنوان شعبي لطيف يبدو مُتلائمًا مع هذه المجموعة التي فَضَّلَ أديبنا الكبير أن ينشرها مكتوبة بالعامية، على أن يعود بعد ذلك فينشرها في كتاب آخر مترجمة إلى الفصحى على نحو ما وعد في تقديمه للمجموعة، حيثُ تحدث عن حيرته إزاء ما نُعَانيه اليوم من ازدواج لغوي.

وإذا كان الأستاذ توفيق الحكيم قد حاول التغلب عليه في المسرح بمحاولة الكتابة بلغة وسط بين العامية والفصحى، وكأنَّها لغة ثالثة على نحو ما أوضح وعمل في مسرحية الصفقة، فإنَّ الأستاذ تيمور قد رأى أن يُعَالج هذه المشكلة في السنوات الأخيرة بنشر مؤلفاته باللغتين معًا.

ويُخَيَّل إلينا أنَّ هذا الحل سديد بنوع خاص فيما يتعلق بالفن المسرحي، عندما تعالج المسرحيةُ موضوعًا محليًّا معاصرًا مثل موضوعات خمسة وخميسة، فمما لا شكَّ فيه أنَّ تمثيل مثل هذه المسرحيات أمام جمهورنا الحاضر بالعامية يكون أَدْعَى إلى نجاحها،

ولقد أَوْضَحَ الأستاذ تيمور نفسُهُ هذه الحقيقةَ التي نُحِسُّها جميعًا اليوم، ويجب أن نُسَلِّم بها عندما قال في مقدمته:

> مما لا خلاف عليه أنَّ القصة إذا جُلِيَتْ على المسرح بشخوصها يتحدثون جهرة، فإنه مما يُعِين على تهيئة الجو الملائم لها وإحداث التأثير المقصود منها أن يَنْطِق الشخوص كما يتحدثون في حياتهم العامَّة، بل في حياتهم الخاصَّة؛ ولهذا حرصتُ على أن أُقَدِّم المسرحيات ذوات الموضوعات العصرية والجوِّ العائلي في لهجتها العامية، على أن أكتب نُسختها بالفصحى حتى لا تظل حبيسةَ نصٍّ محدود في بلد عربي واحد.

وفي العبارة الأخيرة برر الأستاذ تيمور إعادة نشر المسرحيات التي يكتبها بالعامية مُتَرجَمة إلى الفصحى، وإن يكن هذا التبرير غيرَ كافٍ.

فإعادة كتابتها بالفصحى ليس لضمان تَقَبُّلها من إخواننا العرب المعاصرين في أقطارهم المختلفة وفهمهم الكامل لها فحسب، بل أعتقد أنَّه لا يزال الضامنَ الأكيدَ لخلود مثل هذه الأعمال الأدبية ضِمْن تراثنا العربي الباقي على الزَّمن، فمما لا شك فيه أنَّ الفصحى ستبقى، وأمَّا العامية فسريعةُ التطور، وستزداد هذه السرعة بازدياد انتشار التعليم والثقافة وتقهقُر الأمية في عالمنا العربي كله، بحيث يُخْشى أن تُصْبِح الكتابات العامية في يوم قريب أو بعيد مجرد وثائق تاريخية، وإن كان بعض الزملاء الذين اشتركتُ معهم في مناقشة خمسة وخميسة قد أبدوا تشوقًا للاطلاع على النُّسخة الفصحى لهذه المجموعة؛ ليتبينوا إلى أيِّ مدًى سيستطيع الكاتب ترجمةَ التراكيب العامية الدقيقة المعنى والتلوين إلى اللغة الفصحى، مع المحافظة على الروح الشعبية للشخصيات، وقد فتح أحدهم إحدى الصفحات اعتباطًا ليتخير بعض تلك التراكيب العامية ويتساءل عن كيفية ترجمتها إلى الفصحى مع المحافظة على لونها الشعبي، مثل قول الفلاحة نظيمة: «بعد ما ولدت والذي منه.»

فعبارة «والذي منه» كم من الصعب ترجمتها إلى الفصحى.

وكذلك قولها: «أقوم منطورة» فلفظة «منطورة» لا نظنها قافزة أو واثبة. ذلك مما التقطه الزَّميل من صفحة واحدة، وبخاصة وأن الأستاذ تيمور رغم وضْعِه الاجتماعي الممتاز قد صدر في هذه المجموعة عن روح شعبية مرهفة، وحرص على التعبير الشعبي اللاذع والنكتة الشعبية المجنحة، وكأنه قد خَالَطَ الشعب وامتزج بحياته طوال عمره، مما يكسب لغته العامية نفسها طابعًا فنيًّا جميلًا.

ومجموعة خمسة وخميسة من حيثُ مضمونها تُشْبِه إلى حدٍّ بعيد مضامين القصص القصيرة من حيث أن كلًّا منها تصوير وتجسيد لفكرة أو إحساس أو حالة نفسية معيَّنة، فمسرحية «حَكَمَت المحكمة» مثلًا تصور حالة الفزع المرعب الذي قد يصيب أمًّا خوفًا على وليدها، حتى لَتحسب أنها تنقذ هذا الوليد من الموت البشع عندما تلقي به في ساقية.

وذلك لأنَّ الفلاحة نظيمة المتزوجة من حفناوي الجزار قد رُزِقَتْ تباعًا بثلاث بنات، وعند حملها الرابع هَدَّدَها زوجها والسكين الطويلة في يده بذبح وليدها على باب البيت لو جاء أنثى، فأصيبت الأم بفزع وَصَلَ بها إلى ما يُشبه الجنون عندما وَضَعَتْ فعلًا بنتًا، وإذا بها تحملها ساعة ميلادها عَدْوًا إلى الحقل؛ لتُلقي بها في الساقية ظانة — وهي في شبه جنون — أنَّها ستنقذ بذلك ابنتها الحلوة ذات العينين الخضراوين كالبرسيم البدري من سكين زوجها الجزار.

فمضمون المسرحية إذن هو تصوير وتجسيد تلك الحالة النفسية الفظيعة التي سيطرت على هذه الأم المسكينة، ولكن الشكل الذي اتخذته أثار بيني وبين الصديق يحيى حقي جدلًا عميقًا، فالصديق يرى أنَّ الحوار فيها أقرب إلى حوار القصة منه إلى حوار الدراما، وهو يستند في ذلك إلى حجة وجيهة، هي أنَّ الحوار من أول المسرحية إلى آخرها يجري بين وكيل النيابة الذي سيقت إليه نظيمة في التحقيق معها في تهمة قَتْل ابنتها وبين نظيمة، مع تدخل الخفير الذي ضبطها.

والأستاذ حقي يرى أنَّ الحوار لا يعتبر دراميًّا إلا إذا كان طرفاه مُشْتَرِكين في الحدث، وفي حالتنا هذه من الواضح أن وكيل النيابة لا دَخْلَ له في الحدث أو القصة، وإنما هو — كما قال يحيى حقي في المناقشة — بمثابة فتاحة علبة السردين التي تقتصر وظيفَتُها على رَفْع الغطاء عن العلبة للكشف عن محتواها، وذلك بينما رأيت أن الحوار لا تحدد دراميته بطرفيه بقدر ما تحدد بطبيعة هذا الحوار، فهو يعتبر دراميًّا إذا كان يساهم في تطوير الحدث، وتحقيق الهدف بأسلوب درامي، وإذا كان الهدف في هذه المسرحية هو تصوير حالة نفسية خاصة وتجسيدها؛ فإنَّ الحوار يعتبر دراميًّا إذا استخدم الأسلوب الدرامي، أي: إذا كشف عن الحالة النفسية بواسطة الوقائع والتصرفات السلوكية، لا بواسطة التحليل أو التصوير النظري الذي يتدخل فيه المؤلف.

وقد ضَرَبْتُ على ذلك مثلًا بأنَّ المؤلف لم يُجْرِ على لسان أية شخصيةٍ وصفًا أو تحليلًا نظريًّا لحالة نظيمة النفسية، بل جعلها هي نفسها تقول لوكيل النيابة أنها كانت تسمع وَقْعَ أقدام زوجها الجزار وهو يعدو خلفها عندما اتجهت ببنتها عدوًا إلى الساقية في

الحقل، وعندما يتدخل الخفير فورًا ليُكَذِّبها مؤكدًا أن زوجها كان عندئذٍ في دوار العمدة، مما يُوحي إليها أنها لم تسمع صوت أقدام وإنما خَيَّل إليها الفزعُ ذلك عندما وَصَلَتْ حالتها النفسية إلى حد هذيان الحواس، ولو كنا في قالب القصة لرأينا المؤلف يتدخل بطريقة أو بأُخرى ليُفسر لنا أو يحلل هذه الحالة النفسية بدلًا من الاكتفاء بمثل هذه الوقائع ذات الدلالة غير المباشرة.

ومجموعة خمسة وخميسة رغم روح الفكاهة اللطيفة الشائعة فيها وأسلوبها الفني الجميل، تُؤيد من النَّاحية الاجتماعية عددًا من القيم الإنسانية الصاعدة البالغة السمو، على نحو ما نرى الصعلوك الدميم الخلقة أو غير الوسيم يمزق ألف جنيه كَسَبَهَا من اليانصيب، واستطاع أن يصل بفضلها إلى غانية أرستقراطية كانت تحتقره وتطرده من أمامها كالكلب، حتى إذا عَلِمَتْ بامتلاء جيبه بالألف جنيه أَقْبَلَتْ عليه وشربت معه الشمبانيا، ولكنه يثور عندئذٍ ويمزق أوراق البنكنوت رافضًا أن يكون المال وسيلة إلى هذه الغانية، وإذا كان بعض الزملاء الذين اشتركوا معي في مناقشة المجموعة قد رأوا في هذا التصرف دليلًا على مُرَكَّب نقص عند الصعلوك، فإنني على العكس من ذلك أرى فيه دليلًا على سمو الإنسان الجديد واحتقاره للمال الذي يستذل كرامته حتى ولو كان هذا الإنسان صعلوكًا، ونحن اليوم لم نَعُد عبيدَ المال.

وفي المجموعة بعد ذلك عدد من المسرحيات التي تَسْخَر سخرية لاذعة من حياة الطبقة الأرستقراطية المنحلة في العاصمة، وتفاهة اهتماماتها وانحطاط ذوقها وأخلاقها، وبخاصة مسرحية «حفلة شاي»، بحيث يخيل إليَّ أن أديبنا العريق قد صدر في هذه المجموعة عن خير القيم التي تنادي بها فلسفة حياتنا الجديدة، ويخيل إلينا أنَّ أجهزة ثقافتنا الجديدة الكبيرة — وبخاصة جهاز التليفزيون الضخم — يُحْسِن صنعًا لو استفاد في برامجه بهذه المجموعة التي لا يمكن أن يرتفع إلى مستواها عدد كبير من البرامج التي يعرضها أحيانًا هذا الجهاز الكبير الواسع التأثير.

«الراهب» بين الثقافة والفن

التقيتُ مع الصديق الدكتور لويس عوض في ندوة لمناقشة مسرحيته «الراهب»، وخُيِّل إليَّ أنَّ هذا الالتقاء كان واجبًا حتى لا أنفرد بالحكم على هذه المسرحية، ودون أن أستجلي منه الأسس والأهداف التي صدر عنها في تأليفها؛ وذلك لأنَّ الدكتور لويس عوض وإن يكن قد كتب في صَدْر حياته شعرًا، إلا أنَّ الذي غلب على حياته بعد ذلك قد كان الدِّراسة والنَّقد، ولا بدَّ عند قراءة عمل أدبي ينشئه من أن نضع في اعتبارنا الصفتين: صفته كفنان وصِفَتُه كأستاذ وناقد، أي: كرجل مثقف له في الفن والأدب آراؤه الفكرية والفنية، وهو في مثل هذه المرحلة من حياته لا يمكن أن يتخلص من أرائه ونظرياته النقدية عندما يُبدع عملًا أدبيًّا، وإن يكن من بين تلك الآراء أنه لا يرى أنَّ على الأديب المبدع أن ينقد عمله الأدبي، بل ولا يحق له ذلك، بل يجبُ أن يترك النَّقد لغيره من زملائه، وأنا في الحقيقة لم أطالبه في المناقشة بنقد مسرحيته، بل طالبته بإيضاحات واستفسارات.

والدكتور لويس عوض يرى مثلًا أنَّ على الأديب أن يتقيد بوقائع التاريخ، ولا يحق له أن يتصرف فيها عندما يُعالج موضوعًا تاريخيًّا، وما يُباح له هو الإبداع في تفسير الأحداث التاريخية ودوافع الشخصيات، وهذا مبدأ سبق أن اختلفت معه فيه وقتلناه بحثًا ومناقشةً.

فمن رأيي أنَّ الفَارق الكبير بين المؤرخ والأديب يُحَتِّم التفريق بين موقفهما من أحداث الماضي، فالمؤرخ هَدَفُه التعريف بذلك الماضي بينما الأديب هدفه استخدام الماضي في التأثير على مُعاصريه على نحوٍ من الأنحاء، فهو إذا كان يُريد أن يركز على شخصية من الشخصيات التاريخية ليبرز قيمةً من القيم الإنسانية العامَّة، لا مَفَرَّ له من أن يسقط من عمله الأدبي التصرفات التي يمكن أن تكون هذه الشخصية التاريخية قد أتتها مناقِضة بذلك القيمةَ التي يريد الأديب أن يبرزها.

فمسرحية الراهب مثلًا نُحِسُّ من خلالها أنَّ المؤلف قد أراد أن يبرز قيمة الشجاعة والاستبسال والإخلاص في الدفاع عن الوطن ضد المحتلين الغاشمين، مجسَّمةً في شخصية الرَّاهب المصري أبا نوفر أثناء الثورة التي قادها سنة ٢٩٦م ضد إمبراطور روما الغليظ القاسي دقيانوس، الذي حدثت في عَصْره معجزة أهل الكهف عندما فروا إلى الكهف فرارًا من بطشه بكل من يعتنق المسيحية، وإبراز هذه القيمة يتطلب أن يُقدم لنا المؤلف شخصية أبا نوفر في صورة تُعَطِّفنا عليها وتحببها إلينا.

ولكنني لاحظتُ أنَّ أبا نُوفر لا يجذبني إليه، ومن الغريب أنَّ المؤلف يُحَدِّثنا في النَّبذة التاريخية التي أَلْحَقها بمسرحيته أنَّ التاريخ لم يحفظ لنا عن أبا نوفر إلا أنه كان من الشهداء الذين بطش بهم الرومان، وأمَّا ماذا فعل أبا نوفر في حياته التاريخية فلا علم لنا به. ومع ذلك أضاف المؤلف إلى مسرحيته قصة فرعية ذَبْذَبَتْ إحساسنا الطيب نحو أبا نوفر، وهي الفتاة المصرية فيلا مينا التي أحبت الجندي الروماني أرمان، وبالرَّغم من أنَّ الكثير من الرومانيين المقيمين في مصر بما فيهم الحاكم الروماني المعروف باسم أخيل قد انضموا إلى المصريين في ثورتهم على الإمبراطور، إلا أنَّ أبا نوفر لم يغتفر لفيلا مينا هذا الحب، ثم زاد الأمور تعقيدًا بأن جَعَل أرمان يعتنق المسيحية ليتحد في الدين مع حبيبته.

ومع ذلك يُصِرُّ أبا نوفر على مُحاكمة فيلا مينا أمام محكمة الشعب، ولا تشفع لها ضراعتها ولا ضراعة غيرها، وينتهي الأمر بالحكم بإعدامها.

وأنا لا أريد أن أقول كما قال المفكر باسكال «إنَّ للقلب دوافعه التي لا يُدركها العقل»، بل كنتُ أتمنى في مثل هذه الحالة أن يأخذ أبا نوفر نفسه بمثل هذه الصرامة، فلا يقع — وهو الراهب — في حب غانية راقصة وهي مارتا لأوَّل نظرة، ولقد أقرني الصديق لويس على هذه الملاحظة، ولكنه برَّرها برأي فني نقدي أبداه، وهو أنَّ البطل المأسوي لا بدَّ أن تكون فيه بذرة شر، وهو رأي لا أراه، فالشر الذي نُلاحظه في أبطال المأساة يملي عليهم أو تضْطَرُّهم إليه الظروف القاسية أو القدر المحتوم؛ حتى لا يضعف تعاطفنا معهم وشفقتنا بهم، كنت أفضل ألا تقع هذه البقعة على صورة أبا نوفر.

هذا، ولقد قرأت عن تشبيه موقف الراهب من مارتا بموقف القديس الذي وَقَعَ في غرام الغانية تاييس في قصة أناتول فرانس الشهيرة، ولكنني أحسُّ بالفَارق الكبير بين الموقفين، فقديس تاييس لم يقع في حبها لأوَّل نظرة كما فعل أبا نوفر مع مارتا، بل أحبها أثناء محاولته ردها إلى الصلاح، ولعله تبين عندئذٍ نقاء جوهرها.

وأنا لا أنكر إمكان الحب المفاجئ، ولكنني أنكره على راهب صارم مثل أبا نوفر، أو على الأقل أطالبه بأن يكون متسقًا مع نفسه، فلا يغلو كل هذا الغلو في القسوة على فيلا مينا.

وفي أثناء المناقشة رأى صديقنا الدكتور صقر خفاجة المشترك فيها أنَّ بطل المسرحية الذي يستحوذ على إعجابنا وتعاطُفنا ليس أبا نوفر، بل الرَّاقصة مارتا، التي تابت وأنابت واشتركت في الثورة، وأعدت نفسها لحياة الدير بعد نجاح تلك الثورة، بل وتكاد تبدو في المسرحية رمزًا لروح مصر، ولكنني أُلاحظ أنَّ أبا نوفر هو الشخصية المحورية المحركة للأحداث في المسرحية كلها، كما أحسُّ أن المسرحية — كما قال المؤلف نفسه — مأساة، والذي نُكِبَ في خاتمة المسرحية هو أبا نوفر لا مارتا، واعتبار مارتا بطلتها يؤدي إلى تغيير الطبيعة الفنية للمسرحية كلها، ولستُ أرى وجهًا لأنْ يرمز المؤلف لمصر بغانية تابت، فضلًا عن أن هذا الرمز — بفرض وجوده — أخشى أن يكون قد خرج من مجال الرمز إلى مجال اللغز؛ لأنني لم أحس في المسرحية بما يوحي من قريب أو بعيد بقصد المؤلف إلى هذا الرمز.

والواقع أنَّ مسرحية الراهب تنم — في وضوح — عن جهد الأستاذ الباحث المنقب المستقر كناقد على أصول درامية محددة، ولكنني أخشى أن يكون هذا الجهد وتلك الثقافة قد أصابا المسرحية بالتعقيد، وبحشد من الأحداث والشخصيات أَرْهَقَت الموضوع وضيقَتْ أمام المؤلف مجال التحليل النفسي والغوص وراء الدوافع، وإحكام رسم الشخصيات على النحو الذي ينجح في إبراز القيم التي قصد إلى إبرازها، والتأثير في النفوس على النَّحو الذي ابتغاه، وإن يكن حوار المسرحية ينم طبعًا عن الثراء الفكري والروح الشاعرية التي عرفناها عند الصديق لويس منذ أن كتب في شبابه ديوان «بلوتولاند»، فضلًا عن أستاذيته المعروفة في أصول الأدب بفنونه المختلفة، فهي مسرحية جادة تنمُّ عن دراسة مستفيضة لموضوعها، ووعْي فني في صياغتها قد نختلف في بعض تفاصيله، ولكنا نسلم مغتبطين بأصالته.

من بريخت إلى «الأرانب»

قدم مسرح الجيب مسرحية «الاستثناء والقاعدة» لبرتولد بريخت، وهي مسرحية قد لا تكون من أشهر مسرحيات بريخت وأكثرها استكمالًا للخصائص المميزة للمسرح الملحمي، كما استقر عليه هذا الكاتب العالمي في الفترة الأخيرة من حياته، ولكنها مع ذلك مسرحية رائعة؛ إذ كانت تُخَاطب العقل كما عهدنا من بريخت، وتستخدم الرواية والكورس والموسيقى التصويرية وتتخذ من الجمهور هيئةَ مُحَكِّمين، تُريدُ أن تستصدر منه حُكمًا في قضية من القضايا.

ولكنها لا تعتمد في أدائها التمثيلي اعتمادًا كليًّا على التغريب، أي: اعتبار الممثلين أنفسهم غرباء عن الأدوار التي يقدمونها كالمحامي الذي يقدم وقائع وعناصر القضية؛ وذلك لأنها تَقِفُ موقفًا وسطًا بين الأداء التقليدي الذي يتقمص الممثل فيه دوره، وبين التغريب الذي يلتزم به في مسرحيات بريخت الملحمية الخالصة، وكان في هذا الموقف الوسط ما مكَّن المخرج المستنير فاروق الدمرداش ومصمم الديكور الماهر أحمد إبراهيم والنُّخبة الممتازة من الممثلين الذين قدموا هذه المسرحية من إتقان أدوارهم.

وبريخت ينظر إلى الجمهور في هذه المسرحية كهيئة تحكيم أو قضاة يريد أن يستأنف أمامها حكمًا أصدرته محكمة في القضية التي مثلها الممثلون، وهي قضية تاجر رأسمالي أَرْهَقَ أجيرًا في عبور صحراء مترامية للوصول إلى مقر شركة بترول يريد الرأسمالي أن يسبق إلى الحصول منها على امتياز، بل ويستأثر دونه بما يحمل من ماء للشرب، ويشعر الرأسمالي بالإنهاك ويتداعى، ويهم الأجير بأن يحمل إليه زمزمية الماء، ولكن التاجر القاسي النَّفس الشرير يُطلق الرصاص على الأجير وهو متجه نحوه زاعمًا أو مُدعيًا أن الأجير كان يحمل حجرًا يريد أن يقتله به انتقامًا منه، ولما كانت القاعدة المنطقية العامة تقول إنه من الطبيعي أن يحاول المظلومُ المستغَلُّ رَدَّ الظلم والاستغلال

بأية وسيلة ممكنة، فقد حكمت المحكمة ببراءة التاجر القاتل مُعتبِرة إياه في حالة دفاع عن النفس، غير مُقَدِّرة أنَّ القاعدة العامة التي استنَدَتْ إليها في ترجيح البراءة قد يكون لها استثناء نتيجة لتفاوت النفوس، فالأجير نُحِسُّ أنه لم يكن شريرًا ولم يحاول قَتْل التاجر بحجر، بل كان يحمل إليه — فعلًا في عتمة الظلام — زمزمية الماء، ولكن التاجر يقتله نتيجة لإحساس بالذنب يدفعه إلى إساءة الظن بهذا الأجير المسكين، وهذا هو الحكم الذي يستأنفه بريخت أمام الجمهور على لسان الراوية والكورس، راجيًا أن يقضي الجمهور بأن التاجر الشرير مذنب ويستحق الإدانة.

ولما كان الممثلون قد مثلوا فعلًا هذه الحادثة، فقد اصطدموا هم والمخرج ومصمم الديكور بصعوبات كبيرة في الأداء كصعوبة تمثيل عبور الصحراء الممتدة مئات الأميال على خشبة المسرح، فمثل هذا المشهد لا تستطيعه إلا السينما أو المسرح الدائري، ومع ذلك استطاعت هذه المجموعة من الفنانين الممتازين أن تعرض بنجاح هذا المشهد عن طريق الإيحاء بطريقة تحريك الأرجل وإظهار علامات التعب المرهِق، ولقد أدهشني الفنان جلال الشرقاوي بقدرته على التمثيل في دور التاجر أكثر مما أدهشني في إخراج ما أخرج من مسرحيات.

وبعد بريخت شهدت مسرحية «الأرانب» للطفي الخولي في مسرح الحكيم، وهي المسرحية التي تجهم لها النُّقاد، ولكنني أود أن أكون أكثر دقة وعدلًا، ففكرة المسرحية تقدمية حقًّا، بل وجديدة؛ وذلك لأنها لا تُدافع عن حق المرأة في السفور وفي العمل كضرورة اجتماعية أو اقتصادية كما جرت العادة في المسرحيات الكثيرة السابقة، التي أيَّدَتْ أو عارَضَتْ هذا الحق، منذ مسرحية «المرأة الجديدة» لتوفيق الحكيم حتى مسرحية «ماهية مراتي» لأنور قزمان، بل تُعَالج هذه القضية على أساس جديد هو الأساس النفسي ومدى ما يؤدي إليه العمل بالنسبة للمرأة من صحة النفس، بينما القبوع في البيت والانهماك في تفاصيله الصغيرة يُضْنِي نفسية المرأة المتعلمة المؤهلة، كالزَّوجة المحامية التي رأيناها في هذه المسرحية، وعلى هذا الأساس قلتُ إن الفكرة تقدمية وجديدة.

ولكن عرض القضية وعناصرها هو الذي أثار النقاد فيما يبدو، فالمرأة المتعلمة تستطيع أن تجد في البيت وسائلَ أرْفَع وأمتع من تخييط الأزرار ورَتْق الجوارب؛ لأنَّها تستطيع القراءة، كما تستطيع مشاركة زوجها في اهتماماته المهنية والثقافية العامة، وبخاصة وأنه محامٍ مثلها، وعلى هذا الأساس كنَّا نرجو من المؤلف أن يبرز لنا عدم إمكان الزوجة الحصول على هذه المتع الرفيعة التي تضمن لها سلامة النفس وصحة الوجدان.

ولكن المؤلف لم يفعل ذلك، وكل ما فعله هو أن تخيل باسم العلم حيلة مسرحية هي قلب الرجل، أي: الزوج، إلى أنثى، وقلب المرأة، أي: الزوجة، إلى رجل بواسطة حقن، زعم أحد الأطباء الباحثين أن تجربتها قد نجحت في الأرانب، وعندئذٍ تنقلب المسرحية إلى «البرلسك» الذي تحدث عنه الدكتور لويس عوض، ولا ترتاح النفس ولا يمكن أن ترتاح لمحاولات التخنث الفاقعة التي اضطر إليها الممثل المسكين الذي نهض بهذا الدور الفظيع، وكل ذلك لكي يبلو الزوج حياة القبوع في البيت ويقتنع في النهاية بقسوتها وضررها بصحة النفس والوجدان.

ولقد يكون من الصحيح أنَّ المعاناة الفعلية هي خير وسيلة لإقناع ذوي النفوس المتحجرة والخيال الفقير، ولكن السبيل إلى هذه المعاناة الفعلية قد سلك إليه في هذه المسرحية بحيلة مفتعلة لا ترضاها نفس مهذبة، وذلك رغم ما أحسست به من أنَّ المخرج الشرقاوي والممثل عادل بدر الدين في دور الزوج، وزهرة العلا في دور الزوجة، قد حرصوا جميعًا على عدم الإسراف في أداء المشاهد التي انقلب فيها الرجل إلى امرأة والزوجة إلى رجل، وإن تكن تلك المشاهد قد ظلت بحكم طبيعتها منفرة، كل ذلك فضلًا عن ازدواج في القضية الأساسية لا أرى له مبررًا كافيًا، وذلك في أشخاص عائلة المأذون ومعارضته في سفر ابنته الممتازة في بعثة دراسية إلى الخارج.

«محدث نعمة» في محمد فريد

يعرض مسرح العروبة الآن على مسرح «محمد فريد» «كوميديا» البرجوازي النبيل لشاعر الكوميديا الأكبر موليير، بعد أن مصَّرها الأستاذ فتوح نشاطي وسماها «محدث نعمة»، وهي تُعتبر من مسرحيات موليير الكبيرة الخالدة في الحياة؛ لأنها تعالج مشكلة مستمرة الظهور في جميع المجتمعات الطبقية، وكانت هذه الظاهرة سائدة في عصر الملكية الأرستقراطية في فرنسا عندما قدمها موليير عام ١٦٧٠ بباريس، ولحن بعض مشاهدها الرَّاقصة المؤلف الموسيقي المشهور لوللي.

فلقد كانت طبقة النبلاء عندئذٍ مرتبطة بالدم، أي محصورة في ذوي الدماء الزرقاء الذين سُمُّوا بهذا الاسم؛ لأنَّ جلودهم رَقَّتْ من البطالة والنعمة والرَّفاهية حتى شفَّتْ عن شرايينهم الزرقاء تحت جلودهم، وكانت لتلك الطبقة في عصر لويس الرابع عشر تقاليد وعادات عريقة وآداب اجتماعية هي التي كوَّنَتْ ما عُرِف في أوروبا كلها بعْدَ ذلك باسم الإيتيكيت الفرنسي، ولم يكن الثراء وَحْده يكفي عندئذٍ للدخول في تلك الطبقة المحددة، بالدم أي: بالسلالة، وذلك بالرَّغم من أنَّه كانت قد أَخَذَتْ تتكون في المدن عندئذٍ طبقة جديدة من التجار وأصحاب المهن سُمِّيت بالطبقة البرجوازية أي: طبقة سُكَّان المدن، ولكنها رغم ثرائها لم تستطع أن تندمج في الطبقة العليا — طبقة نبلاء الدم — بل اعتُبِرَت طبقة وسطى، وظلَّت تُعْتَبَر كذلك حتى استطاعت هي نفسها أن تقضي على طبقة النبلاء بالثورة الفرنسية الكبيرة في سنة ١٧٨٩، وهي الثورة التي تُعتبر ثورة البرجوازية من سكان الحضر، وإن تكن هذه الطبقة البرجوازية قد أصبحت بعد تلك الثورة الطبقة العليا في المجتمع، وبخاصة بعد أن ازدادت ثراءً في القرن التاسع عشر نتيجةً لازدهار الصناعة والتجارة، بحيث أصبحت لفظة البرجوازية تعني في التاريخ الحديث الطبقة الرأسمالية التي حَلَّتْ محل النبلاء القدماء على قمة المجتمع وفوق رأسه، وكان لا بدَّ من

ثورة جديدة تقوم بها هذه المرة جمهرة الشعب من العمال والفلاحين، أي: الطبقة الثالثة، للتخلص من سيطرة البرجوازية، وتلك كانت الثورة الاشتراكية التي أخذ القرن التاسع عشر يُعِدُّ لها، وانفجرت أول ما انفجرت في روسيا في أكتوبر سنة ١٩١٧.

وبالرغم من وجود برزخ لا يمكن عبوره بين طبقة النبلاء والبرجوازية — في عصر ازدهار الملكية في فرنسا في القرن السابع عشر — إلا أنَّ البرجوازيين الأثرياء لم يكونوا يَخْلون من تطلُّع طبقي نحو التشبه بالنُّبلاء في عاداتهم وأسلوب حياتهم وآدابهم الاجتماعية المتكلفة.

وبالرَّغم من أن موليير لم يكن ثائرًا بطبعه، بل كان في نشأته الأولى ممثلًا فكاهيًّا يحرص على رضا الطبقات الحاكمة وذوي الثراء، إلا أنه استطاع بروح الفكاهة — التي تبدو هينة في ظاهرها، ولكنها عنيفة قاسية في جوهرها — أن ينتقد مجتمعه كله بطبقاته المختلفة، وبخاصة الطبقة العليا والبرجوازية أعْنَفَ النقد، حتى ليرى بعض النقاد أنَّ موليير كان ممن مهَّدوا للثورة الفرنسية الكبرى وعملوا على تقويض أُسُس المجتمع الطبقي، والنظام الملكي الأرستقراطي كله.

وموليير في مسرحية «البرجوازي النبيل» أو على الأصح البرجوازي المتنبل، أي: المتطلع إلى النبلاء والمتمحك بهم، كان ينقد في الواقع مرضًا دائمًا مستقرًا في تلك البيئة هو داء التطلع الطبقي التافه، ولم يكن قط ينقد حالات فردية عرضية كحالات أثرياء الحرب أو محدثي النعمة.

والسيد جوردان بطل مسرحيته لم يكن حديث نعمة، بل كان ذا ثراء عتيد؛ ولذلك كان تحويله إلى محدث نعمة في المسرحية الممصرة لا بدَّ أن يستتْبِع تصرفات غليظة محمومة حمقاء، باعتبار أنَّه لم يألَف النعمة التي طرأت عليه، فالمعلم «شنطح» الجزار الذي أصاب ثروة من جزارته في الخرنفش أو قلعة الكبش لم يلبث أن انتقل هو وزوجته «كيداهم» وابنته «فتنة» إلى فيلا فاخرة بالزمالك، مع أنَّ ثراءهم كان نتيجة لظروف الحرب؛ ولذلك نرى سعيه إلى التشبه بالنبلاء يُشبه التخبط الأبله والمبالغات الصارخة، في حين أنَّ المسرحية الفرنسية كانت تصور عادات وتقاليد مُسْتَقرة في البيئة الفرنسية عندئذٍ ولم يكن من السهل العثور عليها في بيئتنا المصرية البائدة.

فطبقة الهايلايف في القاهرة لا نظن أنه كان من تقاليدها تعلُّم لعبة الشيش أو دراسة الفلسفة والموسيقى، على نحو ما كان يفعل ذوو الدماء الزرقاء في عصر لويس الرابع عشر، حيث كانت لتلك الطبقة العتيدة عاداتها وتقاليدها المحددة، بينما كان

«الهايلايف» في القاهرة يتخبطون في محاكاة أنواع مختلفة من التقاليع التي يحاكون فيها مختلف البيئات الأوروبية والتركية، كما تحاكي القرود في غير فهم ولا ذوق ولا رهافة حس، ولكل هذا لم تكن عملية التمصير سهلة؛ لأنها تتطلب تغييرًا كليًّا في العادات والتقاليد نتيجة للاختلاف الكبير بين البيئتين وأسلوب الحياة في كلٍّ منهما.

وبالرغم من كل هذه الصعوبات إلا أنَّ الأستاذ فتوح نشاطي بحسه المسرحي الراسخ قد استطاع أن ينقل إلينا الفكرة الأساسية في هذه الكوميديا الكبيرة العميقة، وهي فكرة السخرية من التطلع الطبقي الأبله، واحتفظ للمسرحية ببنائها الفني الأصلي، وختمها بنفس الخاتمة، وهي نجاح فتنة بنت المعلم شنطح في الزواج من الشاب الذي اختارته، وهو جلال ابن أحد تجار التربيعة، بعد أن نجحت مؤامرة مضحكة ضد شنطح بتنكر جلال في زي أحد أحفاد سلاطين الأتراك، ويضحك الجمهور ملء رئته من المغفل شنطح، بعد أن يتبين هو نفسه خديعته وعبث أحد النصَّابين به عندما أخذ يبتز ماله بدعوى اتصاله بالسراي، وقدرته على أن يأتيه برتبة البيه، ثم رتبة الباشا.

ومن الواضح أن التمصير في هذا الموضع قد أصاب نجاحًا كبيرًا، والتقى بظاهرة مضحكة كانت متفشية فعلًا في بيئتنا المصرية في عهد الملكية البائدة، عندما كان سماسرة الرتب يعيثون في الأرض فسادًا ويستغلون سذاجة البله من الأثرياء وأغنياء الحرب أقبح استغلال وأشد إثارة للضحك والسخرية.

وأما من حيث الإخراج والأداء التمثيلي: فقد نجحت المسرحية مع مراعاة ما ساقت إليه عملية التمصير بالضرورة من شيء من التضحية، ومن المبالغة الكاريكاتيرية، باعتبار أنَّ هذا التمصير قد نقل المسرحية من أرضٍ صلبة إلى أرضٍ رخوة موارة، أي: من أرضِ النبالة الفرنسية المرهفة إلى أرضِ الهايلايف أغنياء الحرب أو محدثي النعمة في القاهرة أيام عصر القرود من أمثال المعلم شنطح، وإن يكن الكاريكاتير في المسرحية الممصرة قد أسبغ عليها روحًا محلية قاهرية لطيفة لقيت من الجمهور تجاوبًا.

«المحروسة» والنقد الاجتماعي

تقدم سعد الدين وهبة إلى الفرقة القومية بمسرحيته الأولى «المحروسة»، وهي من نوع كوميديا النَّقد الاجتماعي، وأجازَتْها لجنة القراءة التي لم توافق على مسرحيات أُخرى مكتوبة بالفصحى أو بالشعر، ولكن إجازَتَها لها ورفضها لغيرها لم يكن أساسه قط أداة التعبير اللغوي، وتفضيلها العامية على الفصحى أو على الشعر، بل بَنَتْ موافقتها على معالجة هذه المسرحية لواقع حياة جمهورنا في ظل العهد الملكي البائد، حيث كان الفساد قد استشرى وأُهْدِرَتْ كرامة القانون وهيبته إرضاءً لحاشية الملك وخدمه، وأصبح ممثلو السلطة في مراكز الأرياف التي تقع بها تفاتيش ملكية لا همَّ لهم إلا إرضاء «جلالته» وأتباعه، أو على الأصح زبانيته، واعتبار الشعب مجرد بقرة حلوب لا يصح لها أن تشكو أو تتبرم.

وقد جسَّد المؤلف هذه السلطة الفاسدة في شخص مأمور المركز الجعجاع التافه الذي لا همَّ له إلا إرضاء ناظر الخاصة وتلفيق التهم لصغار الملاك الذين لا يتنازلون عن أرضهم لتضم للتفتيش، أو عمال الزراعة المساكين الذين لا ينالون أجرهم من التفتيش، وإذا طالبوا به ساقهم العمدة بالاتفاق مع حضرة المأمور إلى المركز مقيَّدين بالحبال مَسُوقِين سَوْق الأغنام.

وإذا كان في المركز بعض الموظفين الذين يحترمون القانون ويرعون ضميرهم البشري في تطبيقه على الجميع بالعدل، فلقد كانت تصيبهم العداوة من حضرة المأمور المستبد إلى ناظر التفتيش الملكي.

وهذا هو ما يحدث في هذه المسرحية لوكيل النَّائب العام الذي لا يقبل تلفيق التهم للأبرياء، ثم للضابط الشاب سعيد الذي لا يقبل الزج بالعمال الزراعيين في السجن لا

لشيء إلا لأنهم يطالبون بأجرهم المستحق من التفتيش الملكي، ولكنه يُغْضِب بذلك حضرة المأمور الذي ينقله من البندر إلى نقطة بوليس بأعماق الريف، وأما الصراع بين حضرة المأمور ووكيل النائب العام؛ فقد كان أكثر ضراوة وقوة وتشعبًا لتمثيل كُلٍّ من الطرفين إحدى سلطات الدولة الكبرى التنفيذية والقضائية، وبخاصَّة وأنَّ المؤلف قد زاد الأمور تعقيدًا ودرامية ساخرة، بأن أشرك في الصراع زوجة المأمور التافهة الفارغة العقل، التي تناصب زوجة وكيل النيابة العداء لأتفه الأسباب، كزيارة سيدات الأعيان لصالونها، أو مرور زفة المولد النبوي على بيتها قبل مرورها على بيت حضرة المأمور وزوجته، وما يزال يشتد بين الطرفين حتى ينجح المأمور في النِّهاية — وبفضل أتباع الملك — في نقل وكيل النيابة الشريف إلى أقصى الصعيد.

وهنا كنت أفضل أن لو وقف المؤلف عند هذا الحد واعتبره خاتمة لمسرحيته الجيدة البناء والتصوير، ولكننا مع ذلك عَلِمْنا في النهاية أنَّ المأمور هو الآخر قد نُقل إلى مركز آخر بمديرية البحيرة، حيث يوجد تفتيش آخر «لجلالة» الملك، دون أن نتبين في وضوح هل الصراع بين المأمور ووكيل النيابة دخل في هذا النقل أم لا؟ ولكننا على أية حال أحسسنا أنَّ المأمور كان يود أن يبقى في مركزه ولو بعض الوقت ليتمتع بانتصاره، ويا حبذا لو كان المؤلف قد حقق رغبته ليتركه مُترديًا في حمأة انتصاره المزعوم المخزي، بدلًا من نقله الذي ظلت أسبابه غيرَ واضحة تمامًا، وأخشى أن يكون قد تطرق إلى بعض الأذهان ظنٌّ بأنَّ لعداوته لوكيل النِّيابة دخلًا في نقله، مما قد يوهم بوجود شيء من العدل أو المساواة في ظل ذلك العهد البغيض الذي لا نزال نذكر جميعًا إلى أي حدٍّ كان الفساد قد استشرى فيه، وإلى أي حدٍّ بَلَغَ ظلم الإقطاع مَلَكيًّا كان أم أهليًّا.

ولقد كان من حسنات هذه المسرحية الحرص على تجسيد بريق من الأمل في شخص الضابط سعيد رغم انتمائه إلى الطائفة التي كان الملك وأتباعه يُسَلِّطونها على الشعب، ويتخذون منها سوط عذابٍ لإلهاب ظهره، وهم طائفة رجال البوليس المغلوبين على أمْرِهم عندئذٍ.

وأمَّا عن إخراج وتمثيل هذه المسرحية؛ فقد رأيت تلاميذي في معهد الفنون المسرحية العليا يخفون إليَّ أثناء الاستراحة؛ ليسألوني كيف لم يغير المخرج ستائر المنظر الخلفية في المشاهد الثلاثة التي يتضمنها الفصل الأول بالرَّغم من انتقال الأحداث فيها من بيت المأمور إلى حانة القمار ثم إلى بيت العمدة؟

والسبب في تساؤلهم هو جدة الإخراج وحِرْص مخرجنا الشاب كمال يس على الخروج على الواقعية المسرحية، فهو قد احتفظ بتلك الستائر رغم تغير مكان الأحداث

لقيمتها التعبيرية التي تنم عن تفكُّك المجتمع عندئذٍ وتفسخه وتحطُّم قيمه، فإخراجه لهذه المسرحية يقوم على الأسلوب التعبيري، كما رأيناه يلجأ في إخراجه لمسرحية «قصر الشوق» إلى أسلوب جديد أيضًا، وهو الأسلوب البانورامي أو السينمائي، على نحو ما أوضحنا في مقالنا بالجمهورية عن تلك المسرحية، ولا غرابة في ذلك، فكمال يس عائد لتوه من باريس، حيث لا يني فن الإخراج عن التجديد وتنويع الأساليب.

وإذا كان جمهورنا لم يألف بعدُ هذه الأساليب الجديدة وبخاصة الأسلوب التعبيري، فإنَّ ذلك لا يمنع من أن يُقَدِّم له مخرجونا الأَكْفاء كافة الأساليب، ويعودوه على كل منهج، حتى تكتمل ثقافته الفنية ويستطيع أن يميز أسلوبًا عن آخر ويعرف لكلٍّ مزاياه، وبخاصة بعد أن أصبح من المفهوم أنَّ المسرحية لم تعد نصًّا أدبيًّا فحسب، بل عدة وسائل تعبيرية تتضافر وتتساند في تجسيدات إبراز هدف المؤلف عن طريق البصر والفكر والإحساس معًا، وإلا فأين الأسلوب الذي يُسْتخدم في إخراج مسرحيات برتولد برخت الملحمية مثلًا من أساليب الإخراج التقليدية بكافة مذاهبها، وهو أسلوب يجب أن يُعْرَض هو الآخر إلى جمهورنا ليعرفه ويدرك حقيقته وأهدافه.

وكم نود لو أرسلنا أحد مخرجينا المثقفين إلى حيثُ يدرس أسلوب المسرحية الملحمية، ثم يعود ليخرج لنا إحدى مسرحيات برخت الفريدة في نوعها.

ومن الحسنات الطيبة التي نذكرها لكمال يس حُسْن اختياره للممثلين على نحوٍ مكَّن كلًّا منهم من أداء دوره على خير وجه، فتوفيق الدقن كان رائعًا في دور المأمور الجعجاع الذي تستأنسه زوجته التافهة المغرورة الشديدة الشبه ببنات الأعيان الرِّيفيين، وهذا هو الدور الذي عهد به المخرج إلى الممثلة القديرة فردوس حسن، التي لها من مظهرها الجسمي وطريقة حديثها وحركاتها ما يؤهلها تمامًا لهذا الدور.

وبودي أن لو توقفْتُ عند كل ممثل اشترك في هذه المسرحية لأطري مهارته وحُسن تفهمه لدوره على نحوٍ جَعَل من هذه المسرحية نجاحًا لا شك فيه، اشترك في تحقيقه المؤلف بحُسْن بنائه لمسرحيته، وتحديده لأبعاد شخصياته، وإتقانه للحوار الدرامي المتوثب الطبيعي، ثم المخرج بجودة فهمه للمسرحية وهدفها وحُسْن إخراجه لها، وتوزيع أدوارها على الممثلين، ثم مهارة هؤلاء في تقمُّص كل منهم لدوره وأدائه له في غير شطط ولا مبالَغة في لفظ أو حركة.

جولة ... مع المسرح الكوميدي وخطورته

«السكرتير الفني»، «حلمك يا شيخ علَّام» و«جنان وسلك ودكتور»

انتهزتُ فرصة الإجازة السنوية برأس البر لكي أُتَابع جولة المسرح الكوميدي بهذا المصيف، حيثُ قَدَّمَ ثلاث مسرحيات هي: «حلمك يا شيخ علَّام» و«جنان وسلك ودكتور» و«السكرتير الفني».

وبالرَّغم من أن هذه المسرحيات الثلاث ليست جديدة إلا أنني لم أكن قد تشرفت برؤيتها من قبل، لا في القاهرة ولا في غيرها، حتى شاءت الظروف أنْ أُشارك بنصيب متواضع في نشاط هذا المسرح الخطير بالاشتراك في اختيار ما يُقدمه من مسرحيات، فرأيتُ من واجبي أن أتعرف على ماضيه لَعَلِّي أتبين ما يحسن عمله.

وتجربتي في رأس البر قد زادتني إيمانًا بخطورة هذا الفن واتساع تأثيره المحتمل كنتيجة بديهية لما يلقاه من إقبال شديد، اضطر شباك التذاكر إلى غلق أبوابه عجزًا عن تلبيه رغبات الرُّواد، وأنا موقن بأنَّ هذا الإقبال لا يرجع إلى جودة ما يقدمه هذا المسرح نصًّا وأداء من مسرحيات، بقدر ما يرجع إلى الفن الفُكاهي في ذاته الذي يُسْرع إليه الجمهورُ لأسباب نفسية تحدَّثْتُ عنها أكثر من مرة، مستندًا إلى واقعنا النفسي والقومي من جهة، وإلى فلسفة الضحك العامة من جهة أخرى.

والملاحَظة الكبيرة التي خرَجْتُ بها من مشاهدتي هذه المسرحيات الثلاث هي أنَّ العيب والتفاهة والتهريج الرَّخيص لا يرجع دائمًا إلى النَّص، بل ويرجع أحيانًا إلى الأداء والقُصور في فهم النص والشخصيات التي تعيش فيه، وإذا كانت التَّفاهة والقصور الفني

والأخلاقي تأتي من النص في مسرحية «حلمك يا شيخ علَّام»، التي لا أدري كيف صدرت عن كاتب مثقف كأنيس منصور، فإنني قد لاحظت من جهة أخرى أنَّ فؤاد المهندس في شخصية ياقوت قد خرج بالشخصية — نتيجة لتهريجه المسرف — عن حقيقتها العميقة، من حيث أنها شخصية، وإن دعتنا تصرفاتها إلى الابتسام أو الضحك أحيانًا عندما كان ياقوت يعمل مدرسًا مسكينًا بإحدى المدارس الأهلية، ثم عندما ساقته الظروف إلى العمل كسكرتير فني لنصاب كبير من رجال الأعمال، ثم تيقُّظه إلى الهوة التي تردى فيها ورجوعه عنها، فإنَّ مثل هذه الشخصية كان من الواجب أن يحملنا الممثل بأدائه العميق على التعاطف معها والرثاء لوضعها الاجتماعي في كافة مراحله، لا على مجرد الضحك والقهقهة الصاخبة السطحية منه ومن مواقفه المتتابعة، وبخاصة وأنَّ المرحوم نجيب الريحاني والأستاذ بديع خيري عند اقتباسهما لهذه المسرحية عن مسرحية «توباز» أي: «ياقوت» لمؤلفها الفرنسي مارسيل بانيول قد احتفظا لهذه الشخصية بطابعها العميق المؤثر الداعي إلى التعاطف لا القهقهة فحسب.

فهي شخصية من النَّوع الذي يُثير فينا ابتسامة تبللها الدموع، وليست شخصية تافهة مهرجة على نحو ما قدمه فؤاد المهندس، ومن الغريب أن بعض الممثلين الآخرين قد فهموا الجو العام للمسرحية على هذا النحو السليم، وبخاصة ممثلنا القدير الرائع الأستاذ عبد الوارث عسر الذي أدى دور الأستاذ خميس مدرس النحو وزميل ياقوت في المدرسة، فبالرَّغم من أنه قد أضحكنا هو الآخر أو أثار ابتسامنا، إلا أنه نجح في حملنا على التعاطف معه والرثاء لوضعه الاجتماعي المظلوم، وإن يكن التركيز في النص على شخصية ياقوت التي أتلفها فؤاد المهندس، فأتلف المسرحية كلها وبدد مضمونها الاجتماعي والأخلاقي العميق، وكل ذلك لا لشيء إلا لحرص هذا الممثل على النَّجاح الرخيص بالمبالغة الجوفاء في الحركة والإلقاء وعدم التعمق في فَهْم الدور والإحساس بأعماقه الإنسانية المؤثرة.

ولإقناع القارئ بصحة وموضوعية هذه الملاحظات العامَّة دعنا نتحدث بقليل من التفصيل عن كلٍّ مِن هذه المسرحيات الثلاث.

حلمك يا شيخ علَّام

وحلم الشيخ علَّام المطلوب في هذه المسرحية ليس ضد الغضب، بل حلم النوم؛ وذلك لأنَّ الشيخ علَّام في هذه المسرحية رجل يقتحم أحد البيوت دون مقدمات في هيئة درويش؛ ليُخبر أهل ذلك البيت أن ابنتهم جيهان لن تتزوج من الشاب ابن رجل الأعمال الذي يريد

والد جيهان أن يكوِّن معه شركة لينقذ نفسه من الإفلاس، ويدَّعي الشيخ علَّام أنه قد تأكد من عدم إتمام هذا الزواج في حلم رآه، وينشر على وجهه منديلًا ويرى أحلامًا أخرى تتحقق على الفور، ويتدخَّل الشيخ علَّام لعرقلة هذا الزواج، وفي النهاية ينجلي الموقف في الفصل الثالث عن زواج ابن رجل الأعمال لا من جيهان التي لا تحبه ولا يحبها ولا يريد أحدهما الزواج من الآخر، بل من أختها فاتن، بعد سلسلة من التهريج الممل السقيم الذوق مثل عض أم جيهان للشيخ علَّام في إليته، وعواء الشيخ علَّام كالكلاب وهو يزحف على الأرض، وأمثال ذلك من التفاهات السقيمة الممجوجة، التي ضاع ضحيتها ممثلون قديرون مثل سلامة إلياس في دور والد جيهان، ومحمود أبو زيد في دور رجل الأعمال، وعقيلة راتب في دور الأم، بل وأمين الهنيدي نفسه في دور الشيخ علَّام، الذي علمنا في آخر لحظة أنه كواليني تنكر في ثياب الشيخ علَّام، واضطر إلى مُبالغات بالغة السخافة لتدارك ضعف النص وركوده وخلوِّه من أي مضمون أو شخصيات مرسومة محدَّدة الأبعاد.

جنان وسلك ودكتور

أما «جنان وسلك ودكتور» فهي المسرحية القديمة المقتبسة التي عرفها جمهور المسرح القومي منذ سنين باسم «سلك مقطوع»، وهي مسرحية جيدة في نصها تُصَوِّر قصة زوجة شريفة ضبطت زوجها وهو يُقَبِّل سكرتيرته الحسناء، فهداها خيالها إلى أن تتصنع الجنون فتتنكر لزوجها وتدَّعي أنها لا تعرفه، وتُطالب خَدَمَها بألا يسمحوا له بدخول المنزل، ويستدعي زوجها طبيبًا لعلاجها؛ فيشخص الطبيب مرضها بأنَّ سلكًا ممتدًا من بصرها إلى مستقر الذَّاكرة في مخها قد انقطع، وهو السلك الذي كان ينقل صورة زوجها إلى تلك الذاكرة فتعرفه، وأنَّ هذا السلك يمكن أن يلتئم من جديد، وعندما ترى الزَّوجة الطبيب تتظاهر بأنه زوجها وتسأله عن الرجل المصاحب له وهو زوجها الحقيقي، ويأتي عم الزوجة وولداه لزيارتها، وهذا العم كان في المسرحية القديمة عمة ولا أدري لِمَ غَيَّرَت الفرقةُ هذه الشخصية ولا لأي هدف، وبعد عدة مواقف لطيفة مُضْحِكة يَسْتَدرج الطبيب الزَّوج إلى الاعتراف بتصرفاته السابقة حتى يصل به إلى حادثة تقبيل سكرتيرته، ويرتب الأمور بحيث تفاجئ الزوجة زوجها في هذا الوضع فتنحل عقدتها مجاراة لنظرية فرويد المعروفة في التحليل النفسي، وبذلك تعود الزوجة إلى زوجها وتنتهي المسرحية التي يخيل إليَّ أن الممثلين قد أجادوا فهمها وأداءها بوجه عام.

السكرتير الفني

وأمَّا مسرحية «السكرتير الفني» فهي مسرحية الرِّيحاني القديمة التي تغيرت أسماؤها عدة مرات من «الجنيه» إلى «الدنيا بتلف» ... إلخ.

ومن الواضح أنَّها مُقتبسة عن مسرحية «توباز» الشهيرة للكاتب الفرنسي مارسيل بانيول، وهي مسرحية ذات مضمون اجتماعي وأخلاقي رفيع، ولكنني أحسست — كما سبق أن أوضحت — أنَّ المخرج وفؤاد المهندس ممثل دور بطلها ياقوت قد أطاحا بهذا المضمون الإنساني العميق، وحوَّلوا هذه الكوميديا العالمية الكبيرة إلى مجرد فارس تهريجية ممجوجة ضاع منها المضمون الاجتماعي والأخلاقي الرفيع، فالمسرحية في نصها الجيد تصور مأساة مدرس متواضع مطحون اجتماعيًّا يتمسك بالشرف في سذاجة، ولكن بقوة ووعي وإيمان؛ وينتهي به الأمر إلى الطرد من المدرسة حيث يقع بين براثن أفَّاق عاد يستأجر اسمه لعقد صفقات مريبة.

وتضغط عليه لقبول هذا الوضع الشائن فتاةٌ حسناء كانت هي الأخرى من ضحايا هذا النَّصاب، ولكن ياقوت لا يتخلى عن الشرف إلا لوقت محدود، يعود بعده إلى الاستقامة الأخلاقية الصارمة، وفي النهاية يفقد في المضاربة في البورصة ما كان قد جمعه من مال عن طريق النصب فلا ييأس، بل يبتهج ويتزوج من الفتاة الجميلة بعد أن تعاهدا معًا على سلوك الخير والشرف في الحياة.

الخلاصة

وأُخَلِّصُ من كل هذه الملاحظات إلى أن المسرح الكوميدي الشديد الجاذبية لجمهوره لا يحتاج إلى مزيد من الدقة في اختيار النصوص فحسب، بل يحتاج أيضًا إلى إرساء عدة مبادئ أخلاقية مثل ضرورة إعلان أصل كل مسرحية، وهل هي مؤلَّفة أم مُقتبسة؟ ومن أين اقْتُبِسَتْ؟ كما أنَّه لا بُدَّ من مراجعة دقيقة لفهم المخرج والممثلين لكل نص، والشخصيات التي يتضمنها، وما ينبغي تضليل الجمهور عن الحقائق بكتابة لفظة تأليف على مسرحية مقتبسة مثل مسرحية «السكرتير الفني» و«جنان وسلك ودكتور»، كما ينبغي حظر لفظة «بقلم» التي تُسْتَعْمَل للتمويه والتضليل أو ابتزاز مال الدولة.

مسرح الإسكندرية الوليد

«القطر فات» و«الحضيض»

وأخيرًا وبعد مجهودات مخلصة بذلتها مؤسسة المسرح مع محافظة الإسكندرية في الإعداد؛ لتكوين وتثقيف وتدريب فرقة مسرحية خاصة بثغرنا الحبيب، ابتدأت هذه الفرقة منذ أيام عروضها الأولى في مسرح سيد دوريش، ودعت المحافظة الكثير من أساتذة الأدب والنقاد والفنانين لمشاهدة مَوْلد هذه الفرقة وثمرة الجهود المشتركة التي بُذِلَت في إنشائها، ولست أدري أهي المصادفة البحتة التي دفعت هذه الفرقة الوليدة إلى اختيار مسرحيتين بالغتي الصعوبة في الإخراج والتمثيل، وهما مسرحيتي «حياة تحطمت» التي سموها «القطر فات» للأستاذ توفيق الحكيم، ومسرحية «الحضيض» لمكسيم جوركي، وإن تكن الصعوبة في إحداهما مختلفةً عنها في الأخرى.

القطر فات

فمسرحية «القطر فات» أو «حياة تحطمت»، إذا صح أن مؤلفها قد كتبها حوالي سنة ١٩٣٠، فإنَّ معنى ذلك هو أنه قد كتبها في الفترة التي كان لا يزال يبحث فيها عن الصورة الدرامية الجديدة التي برع فيها بعد ذلك بفضل سلسلة مسرحياته الذهنية التي ابتدأها بعد ذلك بأعوام قليلة بمسرحية «أهل الكهف».

فبالرغم من أنَّ تاريخ هذه المسرحية قد كان بعد عودة الحكيم من إقامته في باريس ودراسته فيها لفن الدراما العالمي بحثًا عن الصورة الدرامية التي سيفضلها ويبرع فيها،

وهي المسرحية الذهنية، إلا أنه كان لا يزال في دور البحث وتحسس الطريق؛ ولذلك لا أعتبرها من خير مسرحيات الحكيم، وكنتُ أُفَضِّل لفرقتنا الناشئة، ما دامت حريصة على أن تستهل حياتها بمسرحية لكاتبنا الكبير، كما فعلتْ من قبلُ فرقتنا الأم، فرقة المسرح القومي عندما بدأت حياتها سنة ١٩٣٥ بـ «أهل الكهف»، كنتُ أفَضِّل لها أن تختار هي الأخرى مسرحية من نفس النوع الذي تميز به توفيق الحكيم، وهو نوع المسرحية الذهنية، وبخاصة أنَّ لكاتبنا الكبير مسرحيات رَائعة من هذا النَّوع لم تُمَثَّل في مسرحنا العربي حتى اليوم مثل مسرحية «شهر زاد» ومسرحية «بيمجاليون».[١]

وإذا كان توفيق الحكيم قد جَدَّد شيئًا في مسرحيته التي عرضتها فِرقة الإسكندرية، فقد كان هذا التجديد في أضيق الحدود وأكثرها افتعالًا؛ لأنَّه لم يفعل سوى تغيير مُقدمة المسرحية، وهي عبارة عن دخول شخص منها على طبيب نفساني ومحاولة هذا الطبيب حل عقدته النفسانية بالإيحاء له بضرورة الثقة في نفسه؛ باعتبار أنَّ انهيار هذه الثقة هو الذي حطمه عندما هَجَرَتْه خطيبته لتتزوج من آخر.

ويلوح أنَّ الأستاذ توفيق الحكيم أراد أن يُجَاري العصر، فعقد مُقارنة مفتعلة بين الأفراد والشعوب التي لا يتمكن منها الاستعمار إلا عندما تفقد الثقة في نفسها، مثلما ينهار الفرد عندما يفقد هو الآخر الثقة في نفسه، ولكي يُقْنِع الطبيب مريضه أَخَذَ يَقُصُّ عليه تفاصيل حالة مشابهة مرَّت عليه منذ عشرين عامًا.

وهنا يُسْدَل الستار لنعود إلى الماضي لنشهد تلك الحالة المشابهة التي يستمر عرضها حتى نهاية المسرحية دون عودة إلى المقدمة وإلى الحالة الأولى، على نحو ما يحدث عادة في أسلوب العودة إلى الماضي الذي تمارسه السينما في أغلب الأمر.

فالمسرحية إذن عبارة عن الحالة القديمة التي مرَّت بالطبيب، وهي حالة لسوء الحظ جامدة رَاكدة لا يتطور الوضع فيها، ولا الشخصيات أيَّ نوع من التطور، كما أَنَّنا لا نقتنع لا بتصرفات المريض ولا بتصرفات الطبيب، فمنذ اللحظة الأولى يَدْخل رجل مُنْهَار كان محاميًا نابهًا ثم انهار؛ لأنَّ زوجته هجرته وطُلِّقَتْ منه لتتزوج رجلًا آخر ثريًّا ذا نفوذ اجتماعي كبير، ويظل هذا المحامي منهارًا حتى النهاية، وإلى أن يضع حدًّا لحياته بالانتحار، وذلك دون أن نشهد انهيار هذا المحامي ولا أن نحسَّ بمعركة نفسية خاضها

[١] كُتبت هذه المقالة قبل أن تُمَثَّل مسرحية بيجماليون على مسرح الحكيم.

وانهزم فيها، ولا أن نحسَّ بأي مدًى وَصَلَ إليه الطبيب في حل عقدته، ولا إلى أي مدًى وَصَلَ إليه فشله في هذه المحاوَلة، بحيثُ نندهش كيف أراد هذا الطبيب أن يتخذ من هذه الحالة مثلًا يضربه للمريض الذي رأيناه في مُقَدِّمة هذه المسرحية مصابًا بمثل هذه الحالة.

وكان ركود الموقف في هذه المسرحية عبئًا ثقيلًا على ممثلينا المبتدئين وعلى المخرج المستنير الذي قام بإخراج المسرحية، وهو الأستاذ محمد عبد العزيز، وذلك بالرَّغم مما أحسسنا به من طاقات حقيقية قادرة عند هؤلاء الممثلين الذين نهضوا بهذا العبء الثقيل المرهِق، كما أنَّ الديكور الواقعي الذي أحاط بهذه المسرحية قد عزانا عما فيها من ركود.

الحضيض

وأما صعوبة مسرحية الحضيض لمكسيم جوركي فلم يكن لركود الحركة الدرامية فيها، وإنَّما كان لأن هذه المسرحية لا تقوم على موضوع موحد وعلى عقدة مسرحية، بحكم أنها من النَّوع الذي ابتدأه تشيكوف ونمَّاه مكسيم جوركي.

فهذه المسرحية تُعتبر استطلاعًا دراميًّا لمآسي عدد كبير من الشخصيات في المجتمع الفاسد الذي كان قائمًا في روسيا في العهد القيصري الرأسمالي الإقطاعي، فهذا ممثل موهوب حطَّمَتْه الخمر، وذاك شخص اشتهر في بيئته أنَّه لص، ورغم رغبته الصادقة في أنْ يتخلص من هذه الوصمة، فالمجتمع لا يعفو عنه، ولا يمهد له سبيل العودة إلى الحياة الشريفة، وذاك حَدَّاد تقتله البَطَالة والعوز، وهؤلاء أناس يتخبطون في مشاكلهم الاجتماعية وروابطهم العاطفية والإنسانية، دون أن يَجِدُوا من مشاكلهم مَخْرجًا.

وإذا كان هناك ناسِكٌ مُتجول يلعب دور رسول المحبة والسلام والإصلاح في هذه البيئة الفاسدة التي وصلَتْ إلى الحضيض؛ فإن هذا المُصلح الاجتماعي يفشل هو الآخر ويولي الأدبار عندما يرى بعض هؤلاء الأشخاص يقْتُل بعضهم البعض الآخر، مما يقطع بأنَّ سياسة الإصلاح ومحاولة الترقيع في مثل هذا المجتمع لا جدوى منها، وإنما العلاج هو اقتلاع الفساد من جذوره بالثورة العارمة التي اشتعلت فعلًا في روسيا القيصرية بعد ذلك.

فالمسرح دراسة دقيقة رائعة للمُجتمع الروسي بفئاته المختلفة من البارون المفلس إلى الحَدَّاد المتعطل، وبالرغم من خروجها على الأصول التقليدية للدراما إلَّا أنها مسرحية قوية رائعة عامرة بالحياة والحركة، مما أسعف الممثلين والمخرج — المبشر بمستقبل

رائع «كمال عيد» — بنص يفتح المجال أمام الممثلين الشباب والمخرج المستنير، وراسمة الديكور البارعة، بتقديم عمل فني استحوذ على إعجابي، حتى رأيتُني أنسى ما في المسرحية من بعض الهنَّات مثل تحول الحوار أحيانًا — وبخاصة في الجزء الأخير من المسرحية — إلى ما يُشبه الخُطَب المنبرية الطويلة، وكم وددت أن لو اختصر المخرج بعض هذه الفقرات، بما لا يطمس ما فيها من أفكار إنسانية حية قوية.

ومع كلِّ هذا؛ فإنني قد سُرِرتُ بمشاهدة هذين العرضين على السواء، وحَمَدْتُ لمؤسستنا الكبيرة ولمحافظة الإسكندرية ولمُحافظها النشط حمدي عاشور، ما بذلوا من جهد صادق مخلص لإنشاء هذه الفرقة الناجحة في ثغرنا الحبيب.

وأرجو أن يشاهد جمهور القاهرة هذين العرضين قريبًا كما شَهِدْتُهما أنا ورفاق الرحلة الجميلة.

فِرقة دمياط «وغرام المهكعين»

ابتدأت فرقة دمياط المسرحية نشاطها التمثيلي في رأس البر هذا الشهر بمسرحيتين قصيرتين: إحداهما قديمة هي «ملك القطن» للدكتور يوسف إدريس. والثانية جديدة وهي «غرام المهكعين» من تأليف وإخراج الأستاذ نبيل الألفي. ومنَ المتوقَّع أن تُقَدِّم الفرقة هذا الشهر أيضًا برأس البر مسرحية أخرى كبيرة هي مسرحية «ست البنات» تأليف الأستاذ يوسف غراب، التي يقوم الآن بتدريب الممثلين عليها الأستاذ نور الدمرداش.

وقبل الحديث عن العرض الذي شاهَدْتُه أحبُّ أن أُلْفِتَ نَظَرَ المشرفين على هذه الفِرقة إلى أنَّ اختيارها لمسرحيات قديمة سَبَقَ أنْ قَدَّمَتْهَا مرارًا فرقة عاتية كفرقة المسرح القومي لم يكن في صالحها، وبخاصة في مصيف رأس البر الذي يتكون معظم رواد المسرح فيه من سكان القاهرة الذين سَبَقَ لهم قطعًا مُشاهدة «ملك القطن» و«ست البنات» في المسرح القومي بالقاهرة أو برأس البر، فضلًا عن الاستعانة بنفس المخرج، فالأستاذ نبيل الألفي هو نفسه الذي أخرج للمسرح القومي مثلًا «ملك القطن».

وأنا طبعًا أهنئ الفِرقة على حُسْن اختيارها لمثل هذا المخرج الممتاز، وإن يكن أسلوبه في الإخراج بالضرورة لم يتغير؛ لأنَّ المسرحية نفسها لا تحتمل أكثر من فَهْمٍ أو تفسير واحد، بحكم واقعيتها البالغة الوضوح، لست أعرف — على وجه التحديد — سَبَبَ اختيار فِرق المحافظات للمسرحيات التي سَبَقَ للمسرح القومي تقديمها، ويُخَيَّل إليَّ أن السبب الوحيد هو أن المسرح القومي يقدم لِفرق المحافظات هذه النصوص مجانًا، والظَّاهر أنَّ المحافظات لم تَفْطِن حتى الآن إلى أن الأساس الأول لقيام فن التمثيل هو تشجيع التأليف بسخاء، فنحنُ لا نريد تمثيلًا فحسب، بل نريد أيضًا أدبًا دراميًّا، كل ذلك فضلًا عن أن نجاح التمثيل نفسه وضمان إقبال الجمهور عليه يتطلب تقديم مسرحيات محلية

جديدة أو مسرحيات عالمية بأسلوب وتفكير وفَهْم وأداء وإخراج جديد، وأمَّا مجرد تقديم مسرحيات عادية قديمة بواسطة فرق مبتدئة، بعد أن قَدَّمَتْها فرقة محترمة عاتية كفرقة المسرح القومي، فإنَّ في ذلك إرهاق للفرق الجديدة فضلًا عن عدم ضمان إقبال الجماهير.

والواقع أَنَّ مُشكلة النهضة المسرحية الواسعة المزدهرة الآن في بلادنا هي مشكلة النصوص وحُسن اختيارها، ولستُ أدري متى سنفطن إلى أنَّ إنشاء فرقة مسرحية يعادل في أهميته فتح جامعة أو معهد عالٍ للثقافة والفن، وأنَّ هذه الفرق لن تنجح في أداء رسالتها ما لم تكن مسئولية اختيار النصوص مُركزة في مرحلتها النهائية في أحد كبار أساتذة الثقافة والأدب والفن بصفته مُستشارًا فنيًّا لها، على أن تقوم لجنة أو لجان من الشباب الأَكْفاء المؤهَّلين بعملية الغربلة الأولى للمسرحيات التي تُقَدَّم لكل فِرقة.

وأما تشتيت المسئولية بين لجان تضم أشتاتًا من الثقافات والأذواق أو اللاثقافات واللاأذواق فليست في رأيي الخطة المثلى، بل ومن الواجب أن يكون المشرفون من أساتذة الأدب والفن لا من المخرجين والممثلين، حتى لا تطغى على تقديرهم النَّاحية الحِرفية الخاصة في الموازنة بين النصوص واختيار الأصلح منها، وما يصدق على فِرَق القاهرة يصدق على فِرق المحافظات.

أعودُ إلى فِرقة دمياط فأُلاحظ أنَّ أداءها لمسرحية «ملك القطن» لم يكن مُوَحَّد المستوى، فمن المؤكد أن الأستاذ «الحسيني عقيل» قد أدى دور «قمحاوي» مستأجر الأرض وزارع القطن على نحو كاد يوهمني بأنني أشاهد ممثلنا القدير «شفيق نور الدين» في نفس هذا الدور، بينما لاحظتُ مثلًا أنَّ الأستاذ «محمد عثمان» في دور «السنباطي» مالك الأرض ومالك القُطن المزوِّر المستَغِل قد أخرج — بمبالغته في الحركة والصوت — الشخصيةَ عن واقعها، فأنا أعلم أن مُلَّاك الأرض يتَّسمون بالرزانة والبرود، بل ويصطنعونها، ولا مَحَلَّ لاهتياجهم؛ لأنَّهم الناهبون المتغطرسون، وإنما يُفْهَم ويُقْبَل الهياج والعصبية من «قمحاوي» المغتال مثلًا، وكذلك الأمر في دور الحاج «شوادفي» الذي يتظاهر بالتقوى ويتقدم للوساطة بين «قمحاوي» و«السنباطي»، فقد أخرجه الأستاذ «طلعت رشوان» إلى شخصية مُهَرِّجة.

ومن الغريب أو من السار أنني لاحظتُ أنَّ الأدوار النِّسائية قد أُدِّيَتْ بوجه عامٍّ في إيقاعٍ سليم دقيق ناجح، رغم أنها أدوار ثانوية، وكذلك أدى الطفلان «نبيل عمر» و«محمد محمد عتيم» دَوْرَيْهما بنجاح وخفة وتأثير.

وسرَّتْني مسرحية «غرام المهكعين» نصًّا وإخراجًا وأداء، رغم أنها — فيما أعلم — أول محاوّلة للتأليف يقوم بها الأستاذ نبيل الألفي، بل رغم أن فكرتها «موليرية»

مطروقة، وهي فكرةُ مَنْ يفوتهم قطار الزَّواج، حتى إذا أصابَتْهم الشيخوخة بالهكعنة رأيناهم يتطلعون إلى الشابات الصغيرات، ولكنهم لا يلبثون أن يصطدموا بالواقع فيثوبوا إلى رُشْدهم، فنحن نشاهد في هذه المسرحية أَخَوَين جاوَزَا الستين من عمرهما تَحُثُّهما أختهما العانس على الزواج، وتأتيهما بأرملة نصف فيُعْرضان عنها ويتعففان عن الزواج، في حين تَكْتَشف أن لعابهما يسيل على الفتاة الشابة آمال، ويتنازعان الزواج منها، وآمال لا تقر لهما بذلك؛ لأنها مشغولة عنهما بحبٍّ قريبٍ لها يعمل معها، هو الشاب سعيد الذي تنتهي بزواجها منه وعودة المهكعين عن غيهما، والمسرحية على بَسَاطتها خفيفة الدم، وقد أَدَّتْها مجموعة متجانسة متقارِبة المستوى فنجحت فيما أحسست.

وعلى أية حال فأنا حريص على أن أُحَيِّي هذه الفرقة، وأن أُقِرَّ بنجاحها في حدود الإمكانيات المتاحة لها، وإذا كان لي رجاء فهو أن ترعى المحافَظَةُ فِرْقَتَها النَّاشئة، وأن توفر لها الميزانية اللازمة والإدارة المنظِّمة المسئولة؛ لأنَّ اتصالي السريع بأعضائها قد أحسَسْتُ منه نقصًا في هاتين الناحيتين بالذات، ومن طلب الحسناء لم يُغْلِهِ المهر ولم يُغْلِهِ التنظيم الدقيق الحاسم.

«الدخان» في الميزان

أسفتُ لأنَّ الظروف لم تُمَكِّنِّي من الكتابة عن مسرحية «الدخان» للأستاذ ميخائيل رُومان بالرغم من أنَّني شاهدتها منذ وقت طويل، وبخاصة وأنه ليس هناك أي مبرر لأن أعدل عن الخطة التي اتبعتها منذ سنوات طويلة بتقديم المسرحية الأولى لكل كاتب جديد إلى جمهورنا المثقف، مُحَاوِلًا أن أُبرز مظاهر الموهبة الواعية في كل منها دون إغفالِ نواحي الضعف، ومحاولة توجيه النظر نحو طُرُق علاجها والتغلب عليها، وذلك على نحوِ ما فعلتُ مع الأساتذة نعمان عاشور ويوسف إدريس ولطفي الخولي وأنور قزمان وحافظ أمين.

فمسرحية «الدخان» ليست أسوأ ما عَرَضَ مسرحُنا القومي من مسرحيات، كما أنها ليست مجرد «شيء» كما قال صديقنا الدكتور لويس عوض، بل إنها ليست في حاجة إلى الرحمة كما طلب صديقنا محمد عودة، ويُخَيَّل إليَّ أنَّ مُعظم مَنْ كتبوا عن هذه المسرحية لم يَفْطنوا إلى فكرتها الأساسية وعِلَّتها الغائية، التي ليس لأي مبدأ فَنِّيٍّ قيمةٌ إلا في حدود خدمتها وتحقيقها.

فمسرحية الدخان ليست فِكْرَتُها الأساسية، وليست عِلَّتُها الغائية تصويرَ مأساة المخدرات كما فَعَلَ مِنْ قبل أَحَدُ رواد المسرحية العربية محمد تيمور في مسرحيته «الهاوية»، أو كما فعلتْ بعض الأفلام الأجنبية مثل «الرجل ذو الذراع الذهبية»، بل فِكْرَتُها وعِلَّتُها موجودة في عبارة «لن أركع» التي رَدَّدَها حمدي بطل المسرحية أكثر من مرة حتى وهو مسطول، وأبرز التناقض الواضح بين شخصية حمدي والشخصيات المنهارة اجتماعيًّا وأخلاقيًّا وإنسانيًّا، كشخصية تاجر المخدرات المعلم رمضان، وشخصية المرأة التي تَزَوَّجَها المعلم رمضان ثم طلقها، ولكنه لا يزال في حاجة إلى استخدامها في بيع المخدر، ويُريد حمايتها من رجال الأمن بتزويجها من حمدي، ولكن حمدي حَصَّنَتْه

الثقافة والتماسك الاجتماعي وشعوره بكرامته الإنسانية، حتى وهو «مسطول» من أن يَرْكَع لرغبة المعلم رمضان وقسوته وتعذيبه، بالرغم من أنه كان قد فُصِل من عمله واستبَدَّتْ به الحاجَة وأصبح المخدر بالنسبة له ضرورةً لا يستطيع بحالٍ أن يستغني عنها، ومع كل ذلك يظل يرفض حتى النهاية أن يَنْحَطَّ إلى مستوى بيع المخدرات كصبيٍّ لرمضان، والزواج من المرأة التي أراد رمضان إرغامَهُ على الزواج منها ليُبْعِدَ عنها شبهات البوليس، وأحضر فعلًا المأذون في ظلام الليل في أحد كهوف المقطم، وحَرَّرَ المأذون عقد الزواج، ومع ذلك ظل حمدي حتى النهاية يرفض الركوع.

وقد كان من الممكن أن تكتفي المسرحية بتجسيد وإبراز هذه الفكرة الأساسية، ولكن المؤلف — فيما يبدو — قد حرص على أن ينقذ حمدي إنقاذًا كاملًا من محنته، ولكن لسوء الحظ لم ينجح في إقناعنا بالطريقة التي اختارها لإنقاذه؛ لأنَّ حضور خطيبته المحبة إلى منزله وتقديمها له خمسة جنيهات وحَمْلها معها عدة مفارش، وتصميمها على أن تقضي الليل معه، لم يكن موقفًا جديدًا في المسرحية؛ إذ سَبَقَ أن رأينا نفس الموقف في مشهد سابق، ورأينا فشل المحاولة وعَجْز حمدي عن التخلص من محنته، ثم إنَّ نجاح هذه المحاولة الأخيرة كان معناه أنَّ حمدي قد عاد ثانية إلى بر السلامة والاستقرار، بحيثُ لم يكن هناك مبرر لأن يُصبح حمدي في نفس اللحظة في مواجهة جمهور الصالة بحاجة إلى هدف، فالسَّلامة والاستقرار هما في مثل حالته الهدف الأول والأساسي للانطلاق بعد ذلك في الحياة.

واللَّبس الذي أصاب النقاد في فهم الفكرة الأساسية للمسرحية وعلتها الغائية على أساسِ أنها تصوير لمأساة المخدرات، ربما كان له أثره في الحملة التي شنوها ضد المسرحية؛ وذلك لأنَّ مثل هذا الفهم يسوق بالضرورة إلى البحث عن نجاح المؤلف أو عدم نجاحه في تبرير وقوع حمدي في محنة المخدرات.

والواقع أنَّ المؤلف قد عثر على عدة خيوط لتفسير وقوع البطل في هذه المحنة، ولكنه لم يركز على أي منها ولم يُعَمِّقه ولم يتابعه، بحيثُ يبدو أن كلًّا من هذه الخيوط كان ينقطع بين يدي المؤلف فيعود إلى التقاط خيط جديد ينقطع منه هو الآخر؛ فيبحث عن جديد.

ونحن منذ مطلع المسرحية نجد أن حمدي قد ضاق ذَرْعًا بعمله الآلي المضني في الشركة التي التحق بالعمل فيها، وهو الدق على الآلة الكاتبة، ووجد في المخدر نسيانًا لهذا الملل، بعد أن عَرَفَهُ عن طريق زميل جديد في الشركة، وبعد ذلك بقليل نعلم من حمدي أن التجاءه إلى المخدرات كان نتيجة لتمرده الاجتماعي عندما دخل على مدير الشركة فوجده

محاطًا بعدد كبير من الموظفين المرتَدِين الحلل الحريرية، بينما يعاني هو شظفَ العيش بمُرَتَّبه الحقير.

وينقطع هذا الخيط الثاني أيضًا ليبدأ المؤلف خيطًا جديدًا، هو ما يخبرنا به حمدي من أنه قد وَقَعَ في كتابٍ قرأه فزَلْزَلَ إيمانه وساقه إلى الكفر الذي فَتَحَ أمامه باب الهاوية. وهذه الخيوط الثلاثة التي تقطعت بين يدي المؤلف لا يوجد بينها مع ذلك تناقُض ولا تشتُّت، بل من الممكن الاستفادة منها جميعًا في تفسير محنة البطل، والشيء الوحيد الذي نأخذه على المؤلف هو عدم محاولته الربطَ، ولربما استطاع المؤلف أن يُدَافع عن حمدي نفسه في هذا الصدد بأن كل هذه التبريرات إنما صَدَرَتْ عن حمدي نفسه وهو مسطول، وليس باستطاعةِ مسطول أن يقوم بهذا الربط، فالمسطول شخص تفككَتْ صواميل عقله الواعي، وإن كنَّا نُفَضِّل أنْ لو حاوَل المؤلف مثل هذا الربط ولو على لسان حمدي، على نحوِ ما تجري الحكمة أحيانًا كثيرة على ألسنة المجانين أنفسهم.

وفي رأينا أن كل هذه الملاحظات الفنية والنفسية لا تَكْتَسِب أهميتها الخطيرة إلا في حالة فَهْم هذه المسرحية على أنها تصوير لمحنة المخدرات وأسبابها، ووسيلة الخروج منها وهي الحب، وأمَّا إذا فَهِمْنا هذه المسرحية على أنها تصوير لِرَفْض الانهيار التام حتى في وسط المحنة، فإنَّ كل تلك الملاحظات تصبح ثانويةً، ومما يزيد من إيماننا بسلامة الفهم الذي نقترحه ما هو واضح في المسرحية من أنَّ الإباء النفسي لم يظل صامدًا في نفس حمدي فحسب، بل وكان له سِحْره الإنساني الرائع في نفس المعلم رمضان ذاته عندما رأيناه يَقُصُّ على حمدي في كهف المقطم ما رآه في أحد السجون مِنْ رَفْض سجين سياسي الركوع رَغْم إصابته بالسل، ومما لا شك فيه أنَّ محنة المخدرات ليست أقل هولًا من محنة السل والسجن، وكان لهذه القصة أَثَرُها البالغ على موقف حمدي في رفض الركوع والتدلي إلى الهاوية السحيقة، مما يقطع بأن هذه الفكرة الأساسية هي العمود الفقري للمسرحية كلها، وأنَّ هذا الفهم هو الأقرب للعلة الغائية التي اختارها المؤلف.

وعلى هذا الأساس كله اغتبطتُ عندما علمتُ أن ميخائيل رومان لم يُصِبْه هو الآخر الانهيار لحملة النقاد على مسرحيته، وأنه لا صحة لما نَشَرَتْه إحدى المجلات من أن هذا المؤلف المسرحي الواعي حاوَلَ التخلص من مسئولية مسرحيته، بزعم أنَّه لم يكتبها للمسرح، بل كتبها أصلًا للإذاعة؛ إذ علمتُ أنَّ ميخائيل قد كَذَّبَ تكذيبًا قاطعًا فِرْيَةَ هذا التصريح الذي نُسِبَ إليه ظلمًا.

هل أحببنا كليوباترا؟

شهدتُ «مصرع كليوباترا» دون ضَحِك ولا بكاء، بل ولا تأثُّر، وكل ما أحسست به كان طربًا بشعر شوقي وقوة موسيقاه وروعة تصويره البياني، وكأنني لم أَشْهَد مسرحية، بل اسْتَمَعْتُ إلى ديوان من الشعر كان من الممكن أن تُلْقى بعضُ قصائده خيرًا مما أُلْقِيَتْ لو أنها كانت تُلْقى لذاتها لا كأجزاء من حوار درامي، ولا أظن الحوار الدرامي مجموعة من القصائد التي يلقيها الممثلون.

بل لقد أحسستُ أنَّ الممثلين كانوا يُنْشِدون القصائد للجمهور الجالس في الصالة لا لزملائهم في التمثيل كأجزاء من حوار درامي، ويا ليتهم استقروا على الإنشاد للجمهور بدلًا من حيرتهم وتردُّدهم في هل يخاطبون الجمهور أم يخاطبون زملاءهم في التمثيل، وأنا لا ألوم في ذلك الممثلين والمخرج بقدر ما ألوم المسرحية ذاتها، رغم أنها قد أصبحت من تراثنا الشعري الذي نعتزُّ به، ونحمد لفرقتنا القومية حِرْصها على إنقاذها من النسيان.

ومن تقاليد فن التمثيل الرَّاسخة افتراضُ قيام جدارٍ رابع يُغْلِق خشبة المسرح على الممثلين ليجري التمثيل بينهم لذاته، وفي ذاته، وكأن الجمهور غير موجود، وذلك لكي يجري التمثيل طبيعيًّا مُشاكلًا للحياة الواقعية قَدْر المستطاع، وإذا كان هذا الجدار الرابع يستعاض عنه بالستار الذي يُرْفع ويُسدل فمن واجب المؤلف والمخرج والممثلين جميعًا أن يفترضوا دائمًا قيام هذا الجدار الرابع الذي يُسَمِّيه النُّقَّاد بالجدار الوهمي، ولكنَّ شاعرنا أحمد شوقي كان شاعرَ محافل يحرِصُ على أن يخلب ألباب جمهوره بروعة شعره؛ لذلك نراه يُحِيل حواره الدرامي إلى مجموعة من القصائد المُوَجَّهة إلى جمهور المشاهدين، وهذا ليس من المسرح في شيء باعتبار المسرح محاكاة للحياة، كما قال أرسطو منذ فجر التاريخ الأدبي.

ولقد ساءلت نفسي لماذا لم أَنْفَعِل بهذه المأساة رغم أنها قد انتهت بموت بَطَلَيْها أنطونيو وكليوباترا، فمات الأول بطعنة من خنجره، وانتَحَرَت الثانية بوضع الأفعى في صدرها الجميل؟ ولم أَجِدْ جوابًا على هذا السؤال إلا أن مؤلفها لم ينجح في حملنا على حُبِّ كليوباترا أو أنطونيو، أو العطف عليهما.

ومن الواضح أننا لا نَحْزَن ولا ننفعل إلا بالمأساة التي تنزل بشخص نحبه، أو على الأقل نعطف عليه ونرثي له، ولقد حاول شوقي فعلًا أن يحملنا على الإعجاب بكليوباترا أو التعاطف معها، ولكنه لم ينجح في هذه المحاولة التي لو سار فيها إلى نهاية الشوط لجعل من كليوباترا قديسة كجان دارك، مع أنَّ الحقيقة التاريخية تأبى ذلك، فضلًا عن الحركة الدرامية ذاتها، وهي الحركة المنبعثة عن جمال كليوباترا وفتنتها وإحساسها بهذا الجمال وتلك الفتنة، واستخدامهما في توطيد عرشها واستئناس الطامعين فيه من حكام روما واحدًا بعد الآخر، ولكليوباترا أن تصيح بأنها لا تعمل إلا للمجد والوطن، ولكننا لم نستطع أن نُصَدِّقَها، بل زدنا احتقارًا لها لِكَذِبها، ولكل ذلك لم نَحْزَن لانتحارها ولم ننفعل لمأساتها، وقديمًا عَرَّفَ أرسطو المأساةَ بأنها المسرحية التي تُطَهِّر نفوسنا بإثارة عاطفتي الفزع والشفقة، فإذا لم تُثِرْها لم تَعُدْ مأساة.

وكذا الأمر بالنسبة لأنطونيو الذي لا ننفعل بمأساته حتى في اللحظة التي يتذكر فيها جلال وطنه؛ فيدعو روما كي تحنو عليه وتغفر لفتاها، وذلك بالرَّغم من أنَّ الممثل الذي قام بهذا الدور قد ساقه الشطط إلى أن يبكي، وهو يُلقي هذه المقطوعة الشهيرة، وكيف ننفعل بعد أن أخبرنا شوقي نفسه أن أنطونيو قد شَرِبَ الخمر في تاج المصريين وأحال عَرْشَهم فراش غرام! بل كيف نصدقه في الإخلاص لوطنه والاعتزاز به وهو يسمع بأذنيه تحقير كليوباترا لروما ويُصِمُّ عن كل ذلك أذنيه حرصًا على مشاعر عشيقته!

«طيور الحب» في حديقة الصحافة والأدب

قدَّم لنا الأستاذ عبد الله الطوخي في المسرح القومي دراسةً صادقةً لبيئة الصحافة والأدب في الوقت الحاضر، وذلك في مسرحيته طيور الحب التي أخرجها الأستاذ محمد عبد العزيز، واشترك في تمثيلها نخبة ممتازة من فرقتنا الدِّرامية العريقة أمثال: سناء جميل، ومحسنة توفيق، وعبد المنعم إبراهيم، وحسن عبد الحميد.

وقد صَوَّرَ المؤلف في هذه المسرحية نوعين بالذات من رجال الصحافة والأدب، جسَّد أحدَهما في شخصية حَسَن الأديب أصلًا، والصحفي لضرورة العيش في بلادنا، التي لا يستطيع حتى اليوم إلا في النادر أن ينقطع فيها كاتب لفنه، وأن يكسب منه ما يقوم بأود حياته وحياة أسرته.

وحسَن أديب وفنان منتمٍ ساهَمَ في معركة شعبه ضد الاستعمار الإنجليزي — وضد الإقطاعيين والرأسماليين الْمُسْتَغِلِّين — مساهَمَةً إيجابية عنيدة أثارت فَزَعَهُم، ووجد في مرحلة كفاحه ضدهم مادةً خصبة غَذَّت قَلَمه، الذي وَضَعَه في خدمة الدفاع عن المقهورين والمظلومين والمستغلين، كما وَجَدَ فيه هدفًا لحياته شارَكَتْه فيه زوجته فاطمة مشارَكَةً كَفَتْهُما شر الملل والإحساس بالركود أو الضياع، فاستقامت حياتهما معًا، ولم ينحرف أيٌّ منهما عن الاستقامة الأخلاقية على نحوِ ما حدث لشخصية أخرى تُمَثِّل النوع الآخر من رجال القلم، وهو الصحفي عبد السلام عزَّت اللامُنْتَمي، على نحوٍ جعله يَتَوَهَّم أن في جَرْيه وراء النساء والخمر ما قد يملأ فراغ حياته.

وبالرغم من أن زوجته هدى الجميلة الوفية تُخْلِص له الحب وتحاوِل جاهدةً أن تُغْضِي عن انحرافاته، فإنه يتمادى في الفساد والانحلال، ولا يتعفف حتى عن محاولة الفتك بزميلة صغيرة ناشئة الْتَحَقَتْ حديثًا بالجريدة التي يعمل بها، فاستدرجها إلى بيت زميله حسن منتهزًا خُلُوَّ بيته في إحدى الليالي، وذلك بالرغم من إحساسه وعِلْمه بنمو

عاطفة عفيفة وليدة بينها وبين زميلٍ آخر جادٍّ منتمٍ يفكر جديًّا في الزواج منها، بل ونراه يحاول عبثًا أن يغري زميله حسن بالفساد والانحلال، ويُسَفِّه إخلاصَه الأمين لزوجته وأَخْذَه الحياة مأخذ الجد والاستقامة.

ونعلم من الحوار أنه بعد قيام الثورة سنة ١٩٥٢ اعْتُقل حسن؛ لأنه لم يستطع أن يدرك حقيقة هذه الثورة الوطنية التقدمية في بدء قيامها، وخشي أن تكون مُجَرَّد انقلاب في الحكم، وقضى في السجن سنتين ظَلَّتْ خلالهما زوجته الوفية المناضلة تُشْعِره بوقوفها إلى جواره، واستعدادها للتضحية في سبيله وسبيل القضية التي اتخذا منها هدفًا لحياتهما، حتى إذا خرج حسن من السجن رأى نفسه واقفًا على شَطِّ حياتنا الجديدة مشدوهًا، فالثورة قد طردَت الإنجليز المحتلين وأَخَذَتْ تقلم أظافر المستغلين، وتحقق ما كان يحلم به من قبل، فانضم إليها بعقله وقلبه، ولكنَّه أخذ يُحِسُّ بأَنَّ هذه الفلسفة الثورية الإيجابية التي تجمع بين الخط الوطني القومي والخط الاجتماعي التقدمي قد أغفلت أمام قلمه المَنْجَمَ الذي كان يستمد منه مادة ثرية لأدبه وفنه، وهو دفاعه عن الطبقات المستغَلة في المجتمع، حتى رأى النُّقَّادَ يطالبونه بالتجديد، ذلك بينما يرى المجتمع في مرحلة انتقال لم يتم ويتبلور بَعْدُ وضْعُه الجديد على نحو تنبثق منه قيم وروابط اجتماعية وأخلاقية جديدة، بحيث تفتح له منجمًا آخر يستمد منه.

ولسوء الحظ يُصِيبه هذا الإحساس بالخلخلة والاهتزاز والقلق الشديد، فيصطدم مع مدير الجريدة الذي وَجَّهَ له نقدًا، ويُقَدِّم استقالته ويقرر في لحظةِ تأزُّم أن ينقطع للأدب والفن، وليكن ما يكون في حياته المعيشية هو وأسرته، التي أصبحت تتكون من طفلين فضلًا عن زوجته، ولا تقره الزَّوجة على هذا التصرف الطائش، وترى أنه قد كان من واجبه أن يتريث قليلًا حتى ينضج قريبًا وَضْع حياتنا الجديدة.

ويتشاجر الزوجان وتغادر الزوجة البيت مع طفليها إلى بيت أبيها بضعة أيام، وبعد أن تعود يتصادف أن يأتي لزيارته الشريف طاهر، فلا يجده في البيت، بل يجد زوجته فقط، فيُحَدِّثها عن مأساة نادية، ويعلن عودته إلى مشروع الزواج منها بعد الموقف الصارم الذي وَقَفَتْه من محاولة المنحل عبد السلام عزت الاعتداء على شرفها، وعند خروجه يَلْمَحه حسن وهو قادم من الباب الآخر، فيُخَيِّل إليه وَهْمُه وقلقه أنَّ زوجته كانت في خلوة مريبة مع طاهر الذي تحيَّن فرصة غيابه، وبخاصة وأنَّ المؤلف قد أضاف إلى عوامل الاضطراب في حياة حَسَن عنصرًا آخر في شخصية «رمزة» التي نعلم أنها قد فشلت في حياتها عندما تزوَّجَتْ من شخص اسمه محمود لم يظهر في المسرحية، ولم نعلم عنه شيئًا

غير ما قالته رمزة من أنها لا تحبه ولا يحبها، وليس بينهما أي التقاء فكري أو عاطفي، بينما تحمل لحسن إعجابًا وارتياحًا نشعر في التعبير عنهما بحرارة الحب الدفين.

بل ونرى رمزة وقد انفصلت عن زوجها وأتت إلى حسن تُحَدِّثه عن بلواها وتنهار، فتُلْقِي بنفسها على صدره، وبذلك يكون عبد الله الطوخي قد أَكْمَل لنا أبعاد مأساة حسن التي شَكَّلَتْها الحياة برضاه حينًا، ورَغْمَ أنفه حينًا آخر، وهذه هي الشخصية الرئيسية الناجحة في هذه المسرحية الهادفة.

وأقل من ذلك نجاحًا شخصية عبد السلام عزت اللامنتمي المنحل، ولا غرابة في ذلك فالانحلال عدم، وفقر الشخصية لا يسمح بالتلوين الكامل للأبعاد، وإن يكن الممثل القدير عبد المنعم إبراهيم قد جَسَّدَه على خير وَجْه وأكمله حياة، وكل ذلك فضلًا عن الشخصيات التي سمعنا عنها ولكننا لم نرها على نحو ما يحدث في الفن القصصي، وذلك مثل شخصية محمود زوج رمزة وشخصية الفتاة نادية.

والواقع أن الأسلوب القصصي الذي عرفنا به عبد الله الطوخي قد نَضِجَ في مسرحيته هذه التي تُعْتَبَر — فيما نعلم — أوَّل إنتاج له في هذا الفن؛ وذلك لأننا أحسسنا بوضوح أنَّ المؤلف قد كان موجودًا دائمًا في مسرحيته، وأنَّه قد استخدم الحوار لتحليل شخصياته تحليلًا مُباشرًا، أكثر من استخدامه لهذا الحوار — كما جرى العرف الدرامي — في توليد الحركة المسرحية، وتَرْكه المواقف والأحداث توحي للمشاهدين بأبعاد شخصياته، فعبد الله الطوخي هو الذي رسم بيده شخصياته، بدلًا من أن يترك المواقف والأحداث تتولى عنه رَسْمها وتحديدها.

ومن هنا رأيناه يحاول رسم صور حتى للشخصيات التي لم تَظْهَر على خشبة المسرح، مثل شخصية محمود زوج رمزة، والفتاة نادية الصحفية الشابة، بينما الشخصيات في الفن المسرحي هي التي تحدد أبعادها بنفسها وبحضورها الفعلي في المواقف والأحداث، ولكن حوار عبد الله الطوخي الذكي اللماح قد أنسانا الطابع القصصي وجذبنا إلى هذه المسرحية الصادقة الواضحة التعبير والتصوير.

وإذا كنت من قبل قد أخذت على المخرج القدير محمد عبد العزيز بعضَ المآخذ في إخراجه لبعض المسرحيات، وبخاصة مسرحية «الطعام لكل فم» للأستاذ توفيق الحكيم، فإنني سعيد بأن أُعْلِنَ اليوم أنه قد استطاع أن يَسْتَرِدَّ ثقتي بإخراجه لهذه المسرحية، وبخاصة في الفصل الأخير منها، حيث انهار حسن نتيجة للقلق والاضطراب، وغفا فيما يُشبه الحلم الذي نجح محمد عبد العزيز نجاحًا كبيرًا في الإيحاء به، عن طريق ذلك المشهد

الخلفي الرائع الذي رأينا فيه طيوف الماضي تتابع في مؤخرة المسرح فيما يُشبه الشريط السينمائي الغارق في ظلام الحلم.

وعندما وَصَلَت الأزمة بحسن مداها رأينا المخرج القدير ينقل خاتمة هذا الحلم من الخلف إلى مقدمة المسرح، حيث رأينا نعشًا محمولًا على أكتاف الرجال وأمامَه وخلْفَه موكب الجنازة الذي يوحي بانتهاء حسن، لولا أن رأيناه ينتفض من سباته الحالم على وقع أقدام زوجته الوفية فاطمة التي دَخَلَتْ عندئذٍ؛ ليرمي بنفسه بين أحضانها رمزًا لبعثه وتجديد شوط الحياة مع شريكته المكافِحة المخلصة، وبذلك أنهى عبد الله الطوخي مسرحيته بنغمة تفاؤل وأمل أرجو أن تَغْمُر قلوبنا جميعًا، وبخاصَّة وقد جسَّد لنا هذه اللحظة الآملة المتفائلة ممثلون أفذاذ يستحقون إعجابنا الكامل.

فِي الأوبرا والرقص الدِّرامِي

«أيوب المصري» والرقص الدرامي

لقد كنَّا منذ سنوات طويلة نتطلع إلى اليوم الذي تُصبح فيه آدابنا وفنوننا الشعبية مصدرًا للإلهام في نشاطنا الفني الحضاري الجديد، وذلك على أساس استخدامنا لقوالب الفن الحضاري العامِّ في التعبير عن روحنا القومية المنعكسة في فنوننا الشعبية التلقائية، وظلت هذه الفكرة مُجَرَّدَ أمنية، حتى رأيناها تتحقق بفضل فرقة رضا التي لم تَكَدْ تَسْلُك هذا السبيل حتى لَقِيَتْ من جمهورنا ومن السلطات المشرفة على حياتنا الفنية والأدبية الترحيب والتشجيع، وإذا بنجاحها الباهر يتخطى حدود الوطن العربي فتنتقل هذه الفرقة إلى عدد كبير من دول العالم، وتصيب فيها نجاحًا مشرِّفًا.

وفي العام الماضي بدأت فِرقة جديدة تُوَاجِه الجمهور الواسع بفنها القائم على التعبير عن حياتنا الشعبية، بفن الرقص الحضاري وأسلوبه العالمي، حتى رأيْتُني في العام الماضي ألفْتُ النظر إلى هذه الفِرقة الجديدة القائمة على المجهود الفردي لفنانة شجاعة هي نيللي مظلوم، وأُحاول أن أُميز الطابع الذي يبدو أنها تتميز به عن طابع فرقة رضا، وأقصد به الطابع التعبيري بينما يغلب الطابع الجمالي على فِرقة رضا.

وإذا كانت فرقة الفنانة نيللي مظلوم قد أَوْحَتْ لي في أول موسمٍ عامٍّ لها في العام الماضي بطابعها التعبيري الذي تتميز به، فإنني قد أحسست هذا عندما شاهدت العرض الجديد لهذه الفرقة مع أعضاء المؤتمر الثاني لكتَّاب آسيا وأفريقيا المنعقد الآن في القاهرة؛ لأنَّ فرقة نيللي مظلوم قد تطورت بفضل البحث عن فنوننا وآدابنا الشعبية الأصيلة ودراستها واستلهامها، من مجرد التعبير الموحي إلى التأثير الدرامي القوي، حتى رأيتُني ألمح الدموع وعيون عدد من الحاضرين تغرورق بها وهم يُشاهدون عَرْض هذه الفرقة للقصة الشعبية الجميلة الإنسانية المؤثرة قصة «أيوب المصري»، التي يَلُوح أنَّ فناني

الشعب قد تأثروا في صياغتها بقصة النبي أيوب كما وَرَدَتْ في التوراة، وهو الذي ابتلي بمرض عنيف، ومع ذلك ظل صابرًا راسِخَ الإيمان في عدالة السماء ورحمتها، حتى تَفَجَّرَ تحت قدميه نَبْع طاهر من الماء اغتسل به فشفي من مرضه.

وجاء فناننا الشعبي فنسج حول مَرَض أيوب قصة عاطفية بالغة الإنسانية والجمال؛ إذ جَعَلَ أيوب المصري يحظى بيد الفتاة الجميلة السامية الإحساس ناعسة ويتزوجها، بعد أن فَضَّلَتْه على شابين ثريين متعجرفين، ولكنَّ سعادته لم تَطُلْ؛ إذ انتابه مَرَض عنيف، ولكن نُبْل ناعسة أبى عليها أن تتخلى عنه وهو في مرضه، في حين يتخلى عنه أهله أنفسهم، فظَلَّتْ ناعسة مُحِبَّة وفية، بل وأخذت تتسول لتنهض بأعباء زوجها المريض، ولكن أيوب يَعْثُر في النهاية على نبات سحري أَلْهَمَهُ الله بوجوده على حافة النيل في حلم ارتآه، وقد أسمى فنانُنا الشعبي هذا النبات باسم عرار أيوب.

والتطور الجديد الرائع في فِرقة نيللي مظلوم أنها قد جمعت في تعبيرها الدرامي عن هذه القصة الإنسانية المؤثرة بين ثلاث مسائل فنية كبيرة هي: الموسيقى، والشعر الشعبي، والرقص الذي لم يعد — كما قلنا — هَدَفُه التعبيرَ فحسب، بل أصبح أيضًا التأثير الدرامي الذي يبلغ فنه من القوة ما يتجاوز قُدْرَة فنٍّ درامي عتيد صامد مثله، وهو فن البانتوميم.

فرقص نيللي مظلوم قد أصبح يجمع بين جمال الحركة والتعبير الإيحائي والتأثير الدرامي على نحو رائع، واستخْدَمَت الفرقة مُنْشِدَة تَشَرَّبَتْ روح الإنشاد الشعبي لهذه القصة، فكانت تُنْشِد بين مشاهد الرقص مقطوعات شعرية جميلة من هذه القصة الشعبية، وبنفس اللحن والإيقاع الشعبيين، مما يُشِيع في الجو وفي داخل النفوس العطر الشعبي المثمل.

وكذلك وُفِّقَ مُلَحِّن الفرقة محمد عمر في وَضْع الألحان التصويرية التي تَجْمع بين الروح الشعبية والقدرة على التعبير عن مواقف القصة، وبخاصة المواقف الدرامية فيها، وبذلك أضاف محمد عمر — كما أضافت المنشدة فاطمة علي — عنصرين هامين في نجاح هذه الفرقة يُضافان إلى تكنيك نيللي مظلوم القائم على عُمْق الدراسة الفنية مع استلهام الروح الشعبية والاحتفاظ بها في مثل رقصة التحطيب، ورقصات نيللي نفسها البالغة الرهافة وقوة التأثير، كما أنَّ هذه الفنانة العظيمة قد استطاعت — رغم إمكانياتها المحدودة — أن تُخْرِج هذه القصة في إطار جميل ومناظر موحية وملابس جميلة ملائمة للقصة، وبخاصة ملابس الفتاتين اللتين مَثَّلَتا النَّبات السحري المنقذ وخضرته النَّضرة الموحية بالأمل والاستبشار.

وإذا كانت ملابس نيللي مظلوم قد بَدَتْ لنا في المشهد الأول أكثر فخامة مما يُنَاسب ملابس ناعسة الشعبية، وكانت قدرة نيللي الفنية الشخصية لا تزال مُتَفوقة تفوقًا واضحًا على قدرة الكثير من أفراد بقية الفرقة، فإنني على ثقة من أنَّ هذه الفنانة الكبيرة ستستطيع عما قريب — بفضل إخلاصها لهذا الفن وتفانيها فيه — من أن ترفع المستوى الفني لجميع الراقصين والراقصات في فرقتها، وبخاصة إذا أَوْلَتْها سلطات الدولة المختصة من المساعدة والاهتمام ما تستحقه، وبخاصة إذا لاحظنا أنها بمجهودها الفردي قد استطاعت أن تُكَوِّن هذه الفرقة التي يتوارى ما قد يبدو في بعض أفرادها من ضعف فني عندما يعرضون الرقصات الجماعية، حيث يغلب العنصر أو العناصر التي لا تزال في حاجة إلى مزيد من هذا التدريب.

لقد سُمِّيَتْ في العام الماضي فرقة نيللي مظلوم بفرقة «الرقص التعبيري»، وإنه لَيَسُرُّني أن أرتفع بها هذا العام درجة أخرى في سلم الفن فأسميها بفرقة «الرقص الدرامي».

«الباروكة» والأوبرابوف

شهدتُ في مسرحنا الغنائي بشارع الجمهورية بعابدين «الباروكة»، التي لحن لها فناننا الكبير سيد درويش ثلاثة عشر لحنًا غنائيًّا يتخلل أداءها الحوار التمثيلي عند المواقف التي تهيئ الجو للغناء والموسيقى، وقد وَضَعَ سيد درويش هذه الألحان على ترجمة لكتيِّب فرنسي الأصل من تأليف «شيفوديريه».

وبالرَّغم من أنَّ النص الذي أعاد تنقيحه الأستاذ يوسف حلمي قد احتفظ بالجو الأوروبي وبأسماء الشخصيات والديكورات الأوروبية إلا أنَّ فناننا الكبير سيد درويش قد دَخَلَ في منافَسَة قوية مع الموسيقي الفرنسي أدمون أودران، الذي كان قد وَضَعَ واحدًا وعشرين لحنًا للأوبريت الفرنسية لاقت بإيقاعها الخفيف وتوزيعها الموسيقي وانسجامها المرهف نجاحًا واسعًا في أوروبا كلها، منذ أن عُرِضَتْ هذه الأوبريت لأول مرة سنة ١٨٨٥م بمسرح يُعْرَف في باريس باسم مسرح «البون باريسيان»، الذي أنشأه الموسيقار أوفنباخ لأول مرة في الشانزليزيه سنة ١٨٥٠م، ثم انتقل بعد ذلك إلى ممر شوازيه بباريس منذ سنة ١٨٦٤م على نطاق واسع وبتطور كبير، وقد تَخَصَّصَ هذا المسرح في نَوْع بذاته من الأوبريت الفكاهية الخفيفة، حتى ظهر في عالَم الفن اسم خاص بهذا النوع وهو الأوبرابوف، وإن لم يكن أوبرا، بل أوبريت تتكون من أجزاء حوارية تمثيلية وبعض الأغاني والألحان التي تتخللها، وليست ملحنة ولا مغناه كلها على نحو ما هو معروف في فن الأوبرا.

ولفظة بوف نفسها من ألفاظ الأصوات الفكهة، ومعناها يقرب من معنى لفظة «الرَّغوة» في لغتنا العربية، والمقصود بالرغوة في هذا الفن هو خفته ورشاقته وشفافيته ومُدَاعبته للحواس وتطريبه للخيال، وكل هذا واضح في هذه الأوبرا التي تمثل في رأينا

خَيْر ما وَصَلَ إليه فن سيد درويش، وتأثره تأثرًا لم يَمْحُ قط أصالَتَه الشرقية بموسيقى أودران ملحنها الفرنسي الأصيل.

ومن المؤكد أن إيقاعات الفالس التي سمعناها في بعض ألحان سيد درويش خلال هذه الأوبريت مُتأثرة بإيقاعات أودران رغم ما احتفظ لها به سيد درويش من نغمة التطريب الشرقية الروح، ومما زاد هذه الألحان روعة وجمالًا إخضاعُ موسيقارنا الناجح الأستاذ عبد الحليم نويرة هذه الألحان لفن الهارموني الحديث، أي فن توزيع الأنغام بين آلات الأوركسترا المختلفة، وفي رأينا أنَّ التجويد الذي أدخله عبد الحليم على ألحان سيد درويش بتوزيعها لا يقل عن التجويد الرَّائع، الذي أحْسَسْنا به عندما وَزَّع أخوان رحباني ألحان سيد درويش في أغنيته الشعبية الخالدة «زوروني كل سنة مرة».

وأخرج فناننا الواسع الخبرة والثقافة زكي طليمات هذه الأوبريت إخراجًا أنيقًا بديعًا، رغم بساطة الإمكانيات المادية التي وُضِعَتْ تحت تَصَرُّفه، مما جعل مِنْ إعادة عَرْض هذه الأوبريت عملًا تطرب له كل نفس مرهفة الإحساس، كما يعتز به كل عربي يحرص على تخليد أمجاد الموهوبين من أبناء وطنه أمثال سيد درويش، وكان الغناء والأداء التمثيلي في مستوًى طيِّبٍ بوجه عامٍّ.

«غادة الكاميليا» أوبرا عربية

من المعلوم أنَّ كل بلد مُتحضر يَنْعَم اليوم بثلاثة أنواع من الفنون: فن حضاري وفن قومي وفن شعبي.

فالفن الحضاري فن إنساني عامٌّ لم يعد ملكًا لقوم دون قوم، بل هو ملك مشترك للجميع؛ ولذلك يُسَمُّونه فنًّا عالميًّا، ولعلنا نجد خير مثل وأبرزه لهذا الفن في الموسيقى الخالصة أو الغنائية، ومن الواجب أن نُقْلِع عن تسمية هذه الموسيقى بالإفرنجية؛ لأنها في الواقع إنسانية عامة لا ملك للإفرنج، شأنها في ذلك شأن كافة الظواهر الحضارية، وإذا كنَّا لم نعد نسمي «البدلة» زيًّا إفرنجيًّا فإننا لا ندري لماذا نستمر في تسمية السيمفونيات مثلًا أو الأوبرات موسيقى إفرنجية، مع أنها أصبحت موسيقى حضارية إنسانية عامة.

وأمَّا الفن القومي؛ فهو الفن الذي يُنْتِجه فنانو كل أمة، ويمكن أن يختلف من أمَّة إلى أُخرى وفقًا لمزاجها القومي، وتأثير بيئتها البشرية والطبيعية، ولا يجوز أن يُعْتَبر أي فن حضاري عامٍّ متعارضًا مع الفن القومي، وإذا كانت التقاليد وطول الممارسة تَجْعل الفن القومي أكثر قبولًا لدى أمته؛ فإن التربية الفنية والممارسة يمكن أن تُقَرِّب أي فن حضاري من نفوس كل أمة، وتدخله في عداد المتع الرفيعة التي تنعم بها، وضمن وسائل تهذيب نفوسها وصقل أرواحها وإرهاف ذوقها.

وكما أنَّ الشعوب كانت تطرب أولًا وقبل كل شيء لفنونها الشعبية التي ينتجها فنانو الشعب المجهولو الأسماء كالموال وغيره، دون أن يمنعها ذلك من الطرب بالفنون القومية كالقصيدة الشعرية، وبخاصة كُلَّما ارتفع المستوى الثقافي أي: الحضاري لتلك الشعوب، فإننا لا ندري لماذا لا نبذل أكبر الجهد لكي نقرب الفنون الحضارية من شَعْبنا حتى يُقْبِل عليها وينعم بها، كما يُقْبِل ويَنْعَم بفنونه القومية وفنونه الشعبية، وهذا لِحُسْن الحظ هو ما أَخَذَتْ تعمل له دولتنا بكل همة ونشاط، وبخاصة بعد أن تَوَلَّى وزارةَ الثقافة

والإرشاد وزيرٌ يتذوق هذه الفنون الحضارية، كما يتذوقها عدد لم يعد قليلًا من مواطنينا الذين أتيحت لهم الفرصة للتمتع بهذه الفنون الحضارية وممارَسة تذوُّقها خارج بلادنا وداخلها.

وإذا كانت دولتنا قد أصبحت تَمْلِك فِرقًا سيمفونية لعزف الموسيقى الحضارية كما تملك كونسرفتوار لتدريس هذا النوع من الموسيقى وتخريج العازفين، ووُجِدَ من مواطنينا العرب الخلَّص من يؤلفون السمفونيات والمتتابعات الموسيقية، فإننا نعتقد أنه قد حان الحين لكي نحاول الأوبرات والأوبريتات العالمية وتقديمها لمواطنينا، ونحن على تمام الثقة من أن جمهور هذا النوع من الموسيقى الحضارية العالمية سيتسع شيئًا فشيئًا حتى يشمل أُمَّتَنا كلها.

ولحسن الحظ لم يَقِف الإحساس بضرورة أقلمة هذا الفن الرَّفيع عند الدولة ورجال الحكم، بل أَخَذْنا نرى عددًا من المواطنين الذين يتذوقون هذا الفن ويؤمنون به يعملون — كُلٌّ مِنْ جانِبِهِ — على تقريب هذا الفن من مواطنينا، فتألفت جمعيات من هُواة هذه الموسيقى، بل وظهرت جهود فردية شجاعة في هذا المجال، وكان من خير هذه الجهود المحاولة النَّاجحة التي قام بها الدكتور إبراهيم رفعت وكيل كلية الهندسة بجامعة الإسكندرية، وزميلته الدكتورة درية فهمي أستاذة الأدب الفرنسي بكلية الآداب بنفس الجامعة، مع عدد من فناني ثغرنا الجميل، ومن بين هؤلاء الفنانين من هو مصري عربي مثل السيدة منار محفوظ، ومن هو من إخواننا المستوطنين في الثغر مثل السيد ستاني بستاثوغلي اليوناني الأصل والسيد إيجون جولدشتين المجري الأصل ومدام بولاندي أسفيري.

لقد قامت هذه الجماعة الصغيرة المخلصة المتحمسة بتحويل الأجزاء الأساسية من أوبرا «لانرافياتا» إلى غناء عربي، وقام بالترجمة الدكتور إبراهيم رفعت حفيد شاعرنا الغنائي العذب إسماعيل باشا صبري، وعاونته الدكتورة درية فهمي في الإعداد لأداء هذه الأجزاء المترجمة في اللغة العربية.

وفي مساء الأحد الماضي بقاعة النِّيل استمعنا إلى هذه المحاوَلة الموفَّقة التي احتضنتها وزارة الثقافة وقدَّمَتْها إلى الجمهور تحت رعايتها، وكنَّا في شوقٍ بالغ لسماعها، حتى نَتَبَيَّنَ كيف استطاع الدكتور رفعت أن ينقل النص إلى غناء عربي يتمشى مع التلحين الموسيقي، رَغْم ما هو معروف من فارقٍ موسيقيٍّ بين لغتنا العربية واللغات الأندوأوروبية، التي يتغلب فيها الانسجام الصوتي أي الميلودي على الإيقاع الذي تتميز به موسيقى لغتنا العربية.

ومن المؤكد أنه لولا أنَّ الدكتور إبراهيم رفعت يعرف الموسيقى الحضارية معرفة فنية كما يعرف موسيقى شعرنا العربي؛ لما استطاع أن يُتَرْجِم هذا النصَّ ترجمة تُمَاشي التلحين والموسيقى، ويتفق فيها، بل ينسجم الغناء العربي مع عزف الأوركسترا، وإذا كان الدكتور إبراهيم رفعت قد اضْطُرَّ إلى أن يتحرر من وحدة الوزن ووحدة القافية في المقطوعة الواحدة، فإنَّه قد استطاع مع ذلك وقبل كل شيء أن يُنْقِذَ الموسيقى اللغوية وأن يحتفظ بها، ولو على حساب شيء من جمال التعبير الشعري.

وعلى أية حال فمن المعلوم أنَّ غناء الأوبرا في أية لغة لا تستمتع به الروح عن طريق التعبير الشعري، بل عن طريق التنغيم الصوتي، وقَلَّما يستطيع أي إنسان أن يتابع جميع المعاني والصور الشعرية في أية لغة تُغَنَّى بها الأوبرات؛ لأنَّ الألفاظ تتحول في هذا النوع من الغناء أو تكاد إلى ألحان صوتية، ومع كل هذا فقد وُفِّقَ الدكتور إبراهيم رفعت في عدد من مقطوعاته إلى التعبير الشعري الرقيق الذي قد يختلف فيه الوزن العروضي من بيت إلى آخر، ولكننا مع ذلك نحسُّ في المقطوعة كلها بموسيقى الشعر مثل قوله على لسان فيوليتا:

تبدو أحلامنا
في أفق بعيد
كلها فريد
كلها سعيد
روحنا كالطير تشدو
على الأفنان
والنفس في اطمئنان
والغيث ينهمر
الله قد أولاني
نعمة الإيمان
نعمة السلام

وغنت السيدة منار هذه المقطوعة وغيرها بصوتها الجميل فأشجت النفوس، ولا أظنها تَقِلُّ في أدائها روعة وجمالًا عن خير المغنيات اللائي سمعناهن يؤدين هذا الدور الخالد في لغات العالم المختلفة.

وكان زميلها التنور هو الآخر رائع الأداء، ولولا شيء من اللكنة في أدائه لِلُّغة العربية، وبخاصة عند زميله الباريتون، لاكتملت لمن شاهدوا هذه المحاوَلة كافةُ المُتَع الفنية، وبخاصة وأنَّ المايسترو أحمد عبيد قد استطاع أن يقود الأوركسترا — المختار من بين فِرقة القاهرة السيمفونية — خير قيادة.

«أغنية الرياح الأربع» وفن الأوبرا

تحدثتِ الصحف والمجلات المصرية منذ قليل عن فنون الأوبرا والباليه والرَّقص الشعبي بمناسبة موسم القاهرة السابق، الذي شهد فِرقة موسييف السوفيتية، وفرقة يا ليل يا عين المصرية، وأَخَذْنَا نناقش المَنابع التي يمكن أن نستمد منها الرقص والموسيقى والغناء، وهل تكون تلك المنابع فرعونية أم من مصر الحديثة أم تجمع بين الاثنين.

وقد فوجئت عندما عدتُ في هذه الأيام إلى كتاب «أغنية الرياح الأربع» لشاعرنا المعاصر علي محمود طه، فوَجَدْتُ أنَّه قد استمدها من أدبنا الفرعوني القديم، وأنَّه قد صاغها صياغة شاعرية خفيفة مجنحة صالحة كل الصلاحية للغناء والرقص، ومن شخصياتها أربع حوريات يمثلن الرياح الأربع: ريح الشمال، وريح الجنوب، وريح الشرق، وريح الغرب. وشاعر وقرصان وكلها شخصيات مُحَلِّقة تَسْبَح في عالم الشعر وسط جو خيالي هو جو الأوبرا المثالي.

ففي سنة ١٩٤٣م نشر علي محمود طه هذه الأغنية على شكلِ حوارٍ مسرحي في ثلاثة فصول، يشتمل الفصل الثاني منها على منظرين، ثم يختتم الأغنية بقصيدة رثاء لأزمردا بطل المسرحية على لسان باتوزيس، وهو شاعر يدخل في عداد الشخصيات الهامة في المسرحية.

وقد استمد علي محمود طه موضوع هذا الحوار المسرحي من أغنية فرعونية قديمة اكتشفها العلامة دريتون مدير المتحف المصري السابق، ونشرها مُترجمة إلى الفرنسية في عام ١٩٤٢م في كتاب نَشَرَتْه مجلة «دي كير» التي تصدر بالفرنسية في القاهرة.

وقد صدَّر لها دوريتون بكلمة قال فيها: تقوم هذه الأغنية على الحوار، وبعد أربع مقطوعات تُغَنِّي كلَّ واحدة منها فتاة، يدخل رجل فيجيبهن ويشرع في خَطْفِهن ليستولي على الرياح الممثلة فيهن، فيغريهن بإثارة الفضول في نفوسهن، وذلك بأن يَعْرض عليهن

زيارة سفينته، وتلك كانت خطة البحارة الفينيقيين في عهد هذه الأغنية، يلجئون إليها عندما يريدون اقتناص الجواري من بلاد البحر الأبيض، ولما قوبل طَلَبُه بالرَّفض لم يستسلم للهزيمة كما هو واضح من المقطوعة الأخيرة في الأغنية حيث يقول: «إن وسائلي لا تنفد». ولكن لسوء الحظ لم نَعْثُر على تكملة الأغنية والوسائل التي لجأ إليها الرجل، وأكبر الظن أنها مما يثير الشراهة التي تكشف عن مواضع الضعف في النساء.

ويبدو من قراءة هذه الأغنية أنها لم تصل إلينا كاملة، بل امتدت إليها يدُ الغير، تشهد بذلك مقطوعتها الثالثة التي تتغنى بريح الشرق، فإنها تزيد على المقطوعات الأُخرى، وربَّما تَعَمَّد ذلك الشخصُ الذي قام بجمع أجزائها حتى تبدو هينة سهلة، ومهما يكن من أَمْرِ هذا الحذفِ فإن هذه الأغنية قد وسَّعت من آفاق مَعارِفنا عن أقدم نصوص الأدب المصري، وأضافت إلى معلوماتنا شيئًا جديدًا جديرًا بالتقدير، ولسنا مغالين في أن نقول: إنها أثبتت وجود شعر غنائي مليء بالخيال والعذوبة في مثل هذا العهد البعيد.

ويحدد علي محمود طه زمن الرواية بأنه في عهد الأسرة التاسعة المصرية، أي: منذ أكثر من أربعة آلاف عام، ولقد أضاف علي محمود طه إلى هذا التراث التاريخي ما أكمل به القصة وجعل لها بدءًا ونهاية، بل ودرسًا أخلاقيًّا تتمخض عنه.

ففي الفصل الأول نشاهد حانة في ميناء بيبلوس من أعالي فينيقيا، وهي بيروت الحالية أو المكان المجاور لها، وإلى هذه الحانة يَفِد البحارة والقرصان يلهون ويشربون ويعبثون مع بنات الهوى، وفيها يتعرف أزموردا، وهو رجل فينيقي يعمل قرصانًا يرتدي ملابس أنيقة ويبدو ذا جسم رياضي وحديث خلاب، يتعرف بباتوزيس المغني المتجول، وهو شاعر مصري صاحب فن ورب خيال يعيش ليومه قبل غده، وأكبر الظَّن أنَّه شاعرنا علي محمود طه نفسه، وينجح القرصان في أن يغري المغني المتجول الذي كان يعرفه منذ الصبا بمصاحبته في سفينته، كما يختطف إحدى بنات الهوى.

وفي الفصل الثاني نرى سفينة القرصان وقد ساقتها الرِّياح حتى أَرْسَتْ عند شاطئ مصر غربي ميناء رافيا، أول الثغور المصرية من جهة الشرق (رفح الآن). وعند هذا الشاطئ يجري الفصلان الأخيران: أحدهما على أرض الشاطئ والآخر فوق السفينة.

فعلى أرض الشاطئ يلتقي القرصان أزمردا بالفتيات الأربع الفاتنات اللاتي يمثلن رياح الشمال والجنوب والشرق والغرب، ويَسْتَرِق السمع إلى أغانيهن العذبة، كما يسترق البصر إلى أجسادهن الفاتنة ورقصهن الساحر من خلف صخرة بيضاء تقع وراءها المروج، ثم يفاجئهن بعد أن يرتدينَ غلائلهن، وما يزال يغريهن بالتحف والجواهر التي

يزعم أنه يختزنها في سفينته؛ حتى يقبلن الصعود معه إليها، وهناك يلتقين بالغانية الأسيرة المعذبة بالسياط، كما ينكشف خداع أزمردا وكذبه، وعندئذٍ تلجأ الفتيات إلى قُوَّتِهِنَّ الإلهية فيُصِبْن أزمردا بشلل الحركة ويَكَدْنَ يصعقنه، ثم يُطْلِقْن الرياح فتُحَطَّم السفينة وينجون هن والشاعر باتوزيس والغانية الأسيرة إلى الشاطئ.

وينبئنا المؤلف بعد ذلك أنه قد عثر عند الشاطئ على قصيدة يرثي فيها باتوزيس أزمردا، ويستنبط فيها الحكمة التي تتمخض عنها حياة هذا المغامر الشرير، الذي تقلَّب في نعيم القرصنة فترة من الزمان، ولكنه انتهى بما لقي من مصير مُحْزِن، والمرثية طويلة يستهلها الشاعر بقوله:

أثـر لـيس يـبـرح وخـيـال مـجـنـح
وشـراع مـحـطـم حوله الموت يَسْبح

... إلخ.

وإذا كانت هذه المرثية تبدو مفْتَعَلَة لصيقة بالمسرحية، فإن من الممكن الاكتفاء منها بعدة أبيات يرثي فيها باتوزيس نفسُه رفيقَ صباه أزموردا، ويستخلص منها العبرة من حياته في ختام الفصل السادس، وإذا كنا قد حَبَّذْنَا تلحين مسرحيات شوقي وتقديمها كأوبرا أو أوبريت؛ فإننا نعتقد أنَّ أغنية الرياح الأربع ربما كانت أكثر مواتاة للتلحين والغناء والرَّقص إذا وُجِدَ من يستطيع تلحينها، ووُجِدت الأصوات التي تستطيع أن تغنيها؛ وذلك لأنَّ شِعْر علي محمود طه أكثر سلاسة وقُرْبًا إلى الفهم من شعر شوقي، وقد لا تقل موسيقاه عن موسيقى شوقي، وله عليه فضل التحليق في جو شعري خالص.

وشعر علي محمود طه الذي يجمع بين التحليق الغنائي والوصف الحسي يصدر عن مزاج أبيقوري مرح، يلتمس متع الحياة ولذاتها في غير جرأة على الأخلاق ولا تبذُّل، كالذي نجده أحيانًا عند الشاعر الفرنسي بودلير، أو عند الشاعر العربي إلياس أبو شبكة في ديوان «أفاعي الفردوس»، فهي أبيقورية خفيفة مجنحة، أقرب إلى مَرَح الشباب منها إلى استبداد الغرائز وجموحها.

وإذا كان هناك ما يعيب شعر علي محمود طه فإننا لا نظن أن هذا العيب يأتيه من الناحية الأخلاقية، وإنما يأتيه من ناحية السطحية في المشاعر والانفعالات ومن ناحية الضعف في الحرارة، ومن المعلوم أنَّ الحرارة والعمق يصدران عن الحرمان، وأن الاستمتاع بمتع الحياة يُضْعِف منهما، وربما كان ذلك هو الفارق الواضح الذي نحسُّه بين شعر

علي محمود طه السابح في مَرَحٍ على سطح الحياة، وشعر الدكتور إبراهيم ناجي الذي ينتفض انفعالًا ويتحرق لهفة، وتئج فيه نار الحرمان.

ومع ذلك فإنَّ الصفات التي نلمحها في «علي محمود طه» وشِعْره لا نظنها تتعارض مع فنِّ الأوبرا أو على الأقل فن الأوبريت، فهذه الشعشعة العاطفية، وهذا التحليق الشعري، وذلك الوصف الحسي لمسطحات الحياة، من الممكن أن يتزاوج في سهولة مع فنون التعبير الأخرى كالموسيقى والرقص؛ لنخرج من «أغنية الرياح الأربع» بأوبرا أو أوبريت مصرية فرعونية، يمكن أن تصل إلى المستوى العالمي إذا ما أُتِيحَ لها مَن يُلَحِّنها ومَن يخرجها ومَن يغنيها.

وكم أود لو حاولتْ فرقنا الناشئة أو المرتقبة أن تَسْتَهِلَّ عملها الفني بهذه الأغنية الجميلة التي لا ينبغي أن نتركها ميتة بين أرفف الكتب.

وهذه الأغنية لا تقف قيمتها عند ما فيها من شعر غنائي خفيف مجنح، أو مناظر فاتنة خلابة في حانة بميناء صاخبة، أو سفينة تتقاذفها الرياح، أو شاطئ ساحر ترقص فيه حوريات الرياح، ولا عند الدرس الأخلاقي الذي تتمخض عنه، بل يمكن أن تمتد إلى كثير من الأهداف الرمزية، كهدف القرصان الذي يريد أن يختطف حوريات الرياح ليسيطر عليهن ويُسَخِّرهن لسفينته، وتمرُّد هذه القوى الطبيعية على إرادة الإنسان، بل وتحطيمها لهذه الإرادة، وبفضل هذه الرموز يمكن أن تدخل هذه الأغنية في عداد المآسي الإنسانية الكبرى التي تتصل بالجلال الصادر عن صراع الإنسان ضدَّ القوى الكونية، حيث تُعْتَبَر الرياح من عناصرها العاتية بالنسبة لرجال البحر والجو.

أوبرات أبو شادي بين التمثيل والتلحين

كان البحث الثالث الذي قُدِّمَ لدبلوم النقد والأبحاث الفنية في معهد التمثيل العالي هذا العام عن «فن الأوبرا ومحاولة الدكتور أحمد زكي أبو شادي»، وكان صاحب البحث هو الطالب إبراهيم حمادة، وقد خصَّصْته بهذا الموضوع؛ لأنني علمتُ أنه شاعر هو الآخر، وقد صَدَّقَ علمي فلم يَنْتَهِ العام الدراسي قبل أن يكون إبراهيم حمادة قد نشر ديوانًا صغيرًا بعنوان «الآلهة والبشر»، والديوان لا يتضمن غير قصيدتين طويلتين بعنوان «أتعرف أنت أمريكا؟» والثانية بعنوان «السلام لبورسعيد»، وهما من الشعر السياسي الجديد في روحه وأسلوبه وموسيقاه، ويُبَشِّر بأمل كبير لهذا الشاعر الشاب الذي نحسُّ بروح الشاعرية نابضةً في شِعْره.

اخترنا إذن شاعرنا الشاب؛ ليَدْرُس محاولات الدكتور أحمد زكي أبو شادي في فن الأوبرا، وهي محاولات شعرية بالبداهة؛ لأنه ليست هناك أوبرا نثرية، والنثر لا يصلح بطبيعته للتلحين ولا للغناء.

وإذا كنا نحن الممتحِنين قد شكَوْنا في أحد البحثين السابقين من عدم صدوره عن منهج علمي محدَّد فإننا في هذا البحث قد شكونا — بالعكس — من الإسراف في الخضوع للمنهج.

فصاحب البحث قد أحسَّ أنه يتناول موضوعًا قد يكون جديدًا على معهد التمثيل، وهو موضوع الأوبرات التي تدخل عادة في منهج الدِّراسة بمعاهد الموسيقى لا معاهد التمثيل؛ ولذلك رأيناه يُقَدِّم لبحثه بفصلين تمهيديين مسرفَيِ الطُّول، أولهما عن تاريخ فن الأوبرا في العالم، وكيف أن الغناء والموسيقى والرقص قد صاحبت التمثيليات المسرحية منذ نشأتها الأولى عند اليونان، ثم استقل فن التمثيل بذاته عن غيره من الفنون في عصر النهضة الأوروبية، وعندئذٍ أخذ يظهر في إيطاليا أولًا، ثم فرنسا وألمانيا وغيرها من دول

أوروبا بعد ذلك، فنٌّ مسرحي غنائي يقوم على الموسيقى قبل كل شيء، ويدخل في تاريخها، وهو فن الأوبرا، وهذا تمهيد مفيد ولكن الطالب استطرد فيه إلى معلومات عامَّة عن فن الأوبرا عند كل شعب من شعوب أوروبا وأعلامه وخصائصه المميزة.

وانتقل الطالب إلى بحثٍ آخر تمهيدي عن نشأة المسرح الغنائي في مصر والعالم العربي، وقد صاحَبَ الغناءُ والموسيقى — في عالمنا العربي — فنَّ التمثيل عند نشأته، كما صاحباه عندما نشأ عند اليونانيين القدماء، ثم انتهى المسرح إلى أن استقل بذاته — وإن لم ينشأ لدينا حتى الآن فن الأوبرا كما نشأ عند الأوروبيين — بعد استقلال الفنين أحدهما عن الآخر، وفي هذا الفصل استطرد الطالب أيضًا إلى حدِّ تلخيص ومناقشة ثلاث أوبرات للمرحوم سيد درويش هي «شهر زاد» و«العشرة الطيبة» و«الباروكة».

ولم يكن للطالب مفرٌّ من أن يعقد بعد ذلك فصلًا ثالثًا عن الدكتور أبو شادي وحياته والعصر الذي عاش فيه وخصائص شعره، ورأيه في الأوبرا ليصل أخيرًا إلى الرابع، الذي لخَّص فيه ودَرَسَ ونَقَدَ أربع أوبرات لأحمد زكي أبو شادي هي: «إحسان» و«أردشير» و«الآلهة» و«الزباء».

وكل هذه الفصول التمهيدية قد تكون داخلة في المنهج العلمي السليم، منهج الأرشيف الذي طَالَبَ به منذ أيام أديبُنا توفيق الحكيم في حديثٍ له بإحدى المجلات، ووَدَّ لو أنَّ كل ناقد احتفظ به؛ حتى يستطيع أن يحدد للأديب الذي ينقده مكانه في الحركة الأدبية العامة؛ حتى يربط العمل الأدبي الذي ينقده بغيره من الأعمال السابقة والمعاصرة له، فضلًا عن ربطه ببقية مؤلَّفات الأديب صاحب العمل المنقود، ولكن الإسهاب في هذه الفصول التمهيدية قد ذكَّرنا نحن الممتحِنين بموقفٍ شهيرٍ في مسرحية الشاعر الفرنسي «راسين»، وهي مسرحية «المتقاضون»؛ حيث نرى أحد المحامين يُسْهِب في التمهيدات ويُزِيد ويُعِيد حتى ملَّ القاضي هذا الإسهاب فصاح بالمحامي قائلًا: «ألا تستطيع يا سيدي الأستاذ أن تَمُرَّ بنا إلى الطوفان»؟

وكأنَّ المحامي قد أخذ يَقُصُّ قصة الخليقة منذ آدم عليه السلام، فأراد القاضي منه أن يُسرع في هذا القصص وأن ينتقل من الخطوات الطويلة الأولى في تاريخ البشر إلى عصر الطوفان، أي عصر نوح عليه السلام!

والتمهيدات العامَّة فوق ذلك قَلَّمَا تأتي بجديد، بل قلما تخلو من أخطاء لا بدَّ أن تَنْتج عن التعميمات المسرفة، وهي على أية حال قليلة الغناء، ومن المؤكد أنها لم تكن خير ما جاء في بحث إبراهيم حمادة، وإنما كان الفصل الرابع الذي وَفَّرَ فيه جهده على تحليل

ونقد أوبرات أحمد زكي أبو شادي هو خير ما كَتَبَ في هذا البحث، ولو أنه استطاع أن يجعل الفصول التمهيدية في صفحات قليلة، وأن يقتصر فيها على إبراز الحقائق العامة التي تُمَهِّد لبحثه التفصيلي، وترتبط به ارتباطًا وثيقًا لازداد بحثُه قيمةً وقوة تركيز.

وهنا يظهر الخطر المضاد الذي قد ينجم عن الإسراف في استخدام المناهج والتقيد بها.

ولما كان أحمد زكي أبو شادي قد كتب أوبراته على أنها مسرحيات غنائية، وحرص على أن يُقدمها كأعمال أدبية موسيقية، وزعم أنَّ فن الأوبرا يمكن أن يكون فنًّا أدبيًّا، وأن يكون النص الأدبي فيه هو الأصلَ، والموسيقى مجردَ تزكية لهذا النص، فقد تناوَلَ صاحبُ البحث هذه الأوبرات كمسرحيات، وأخذ يناقش بناءها المسرحي وما اختاره لها مؤلفها من أحداث، وكيفية تصويره للشخصيات وإدارته للحوار.

وقد اختلف معه الأساتذة المتحِنون؛ فالمسرحيات هي التي تقوم على الأحداث والشخصيات، وأمَّا الأوبرات فإنها تقوم على المواقف قبل أن تقوم على الأحداث، والمهم فيها هو أن يظهر المغنون في مواقف تُحَدِّد العلاقات القائمة بينهم وتبرر الأغاني التي يتبادلونها والموسيقى التي تصور الانفعالات المصاحبة لتلك المواقف أو تعبر عنها، وأمَّا البناء المسرحي وتصوير الشخصيات فليس له في الأوبرا من الأهمية ما له في المسرحيات، وليست الشخصيات في الأوبرا إلا رموزًا أو أبواقًا أو أوتارًا صوتية تشدو، ومن الممكن أن يطرب الناس بهذا الشدو حتى ولو كانوا لا يفهمونها؛ لأنه نوع من الموسيقى وحُكْمُهُ حُكْمُها، وإن اختلفت الآلات وأصبحت في حالة الغناء أحبالَ البشر الصوتية.

وأمَّا ما سُرَّتْ به لجنة الامتحان وأَقَرَّتْ عليه إبراهيم حمادة، بل وهنأَتْه به، فهو تحليله ونقده للكثير من أبيات أبو شادي الشعرية، وقد استطاع أن يُدَلِّل على ما في الكثير من هذه الأبيات من نثرية أو عَجْز عن الإبانة الواضحة، مما اضطر الطالب إلى أن يُسمي كثيرًا من معاني أبو شادي بأنصاف معانٍ، ولعل السبب في ذلك قد كان سرعة أبو شادي في قَرْض الشعر وإكثاره في ذلك، وعدم صَبْره على نضوج المعنى في نفسه وتحايله عليه حتى يسكن إلى اللفظ الواضح المعبِّر.

وأمَّا عن الموضوعات التي اختارها؛ فقد نادى في غير موضع بأنه قد تتلمذ في الشعر على الشاعر الكبير خليل مطران، فمن المؤكد أنه لم يتتلمذ عليه في الصبر على إنضاج التجربة الشعرية، ثم في الصبر على تثقيف شعره، ومن المعلوم أنَّ خليل مطران قد أعطانا سرَّ نبوغه الشعري عندما قال إن المعاودة ومحاسبة النفس هي التي كوَّنت شاعريته. وهذا حق؛ فالنبوغ — كما قال الحكماء — ما هو إلا صبر طويل.

وأمَّا عن الموضوعات التي اختارها أبو شادي لأوبراته فقد استمد اثنين من التاريخ الحقيقي أو الأسطوري، وهما «أردشير» و«الزباء»، بينما استمد «الآلهة» من الأساطير المجردة، وتعتبر «إحسان» من واقع حياتنا المعاصرة وإن بَدَتْ أحداثُها شاذَّةً غير معقولة؛ فبطلها يوصي حبيبته بأن تتزوج من أخيه إذا قُتل في الحرب، وتلك وصية غريبة؛ لأننا لا نظن محبًّا يَسْهُل عليه هذا التفكير في مصير حبيبته من بعده ويوصيها بمثل هذه الوصية الشاذة.

وبالرغم من كل هذه الانتقادات التي وُجِّهَتْ إلى أوبرات أبو شادي؛ فإننا كنَّا نود ألا يقتصر صاحب البحث على نقدها بمعايير الأدب التمثيلي، وأن يعرض لها أيضًا كأوبرات، وأن يستقصي الجهود اليائسة التي بَذَلَها هذا الرائد الكبير أحمد زكي أبو شادي في محاولة البحث عن ملحنين لأوبراته وتقديمها إلى الجمهور كمسرحيات غنائية، وقد حدَّثَنا هو نفسه في مقدمات بعض هذه الأوبرات عما بَذَلَ من محاولات مع السيدة منيرة المهدية، ومع الأستاذ كامل الخلعي وغيرهما من رجال الموسيقى، دون أن يصل إلى هدفه المنشود في تلحين هذه الأوبرات وتقديمها غناء وموسيقى إلى الجمهور.

وبالرَّغم من أنَّ هذه المحاولات الخيِّرة قد بُذِلَتْ منذ سنة ١٩٢٧م فإننا حتى الآن لم نَصِلْ إلى خَلْق هذا الفن الجميل في بلادنا، وقد طوى الزمنُ هذه المحاولات ولم يُتْبِعْها غيرها، مع أننا لو واصلناها لكنا — بلا ريب — قد تقدمنا خطوات على هذا الدرب الذي وإن يكن شاقًّا، إلا أننا لا نراه مُسْتحيلًا إذا صَدَقَت العزائمُ ونَشَطَت الهِمَمُ.

الأرملة الطروب ومسرحنا الغنائي

شاهدتُ مع جمهور القاهرة أوبريت الأرملة الطروب، التي قدمها مسرحنا الغنائي بدار الأوبرا في أول عرض له، وإذا كنتُ قد فَسَّرْت عدم إقبال الجمهور الإقبال الكافي في العام الماضي على مُشاهدة أوبريت يوم القيامة لملحننا العربي زكريا أحمد، وأوبريت الباروكة لسيد درويش، بأنَّ جمهورنا قد تَطَوَّر ذوقه تطورًا كبيرًا وأصبح عسير الذوق والإرضاء، وإذا كان لا يزال يطرب للتلحين الشرقي للأغاني، فإنه أصبح يُدْرِك أن التلحين العالمي هو الذي يصلح للموسيقى والغناء المسرحيَّيْن.

إذا كنتُ قد قلتُ ذلك عن طريق الحدس؛ فقد تأَكَّدَ لي صحة هذا التفسير في مساء الأحد الماضي، عندما أحسسْتُ بالجمهور يستجيب استجابة عميقة لألحان الموسيقي المَجَري العالمي فرانز ليهار في أوبريت «الأرملة الطروب»، ولأصوات رتيبة الحفني وأميرة كامل ويوسف عزت في المقطوعة الغنائية التي ترجمها إلى العربية الشاعر عبد الرحمن الخميسي بأسلوب دارج بسيط، ولكنه مرهف الشاعرية.

ولم تكن أوبريت «الأرملة الطروب» متعة للآذان فحسب، بل كانت متعة لكافة الحواس؛ فالإخراج والديكور والبلاتوهات الدائرة والملابس والألوان والأضواء كانت تكوِّن سيمفونية بصرية رائعة الجمال، ورقص الباليه — وبخاصة الرقص الثنائي — لم يكن يَقِلُّ في شيء عن أرقى المستويات العالمية.

ولقد كان من حُسن التوفيق اختيار أوبريت «الأرملة الطروب» التي أَلَّفَها «ليهار» في سنة ١٩٠٥م وهو في الخامسة والثلاثين من عمره، أي في عنفوان الشباب ومرحه المتوثب، وخير ألحانها من نوع رقص الفالس التي ذاعت ألحانها في العالم كله، وعَشِقَها شباب ورجال ونساء العالم كله، وما كنتُ أسمع النغمات الأولى لتلك الفلسات حتى تجري بقية الأنغام في وجداني بعد أن كانت استقرت به منذ أيام الشباب السعيدة المرحة في

باريس، عندما لم نكن نعرفها فحسب، بل كنا نحفظها، ونغمات الفالس بوجه عامٍّ من النغمات السهلة التركيب الموسيقيِّ، الواضحة الإيقاع على نحوٍ يدنيها أقرب الدنوِّ من مزاجنا الشرقي، بل ومن الموسيقى الشرقية.

وأوبريت الأرملة الطروب بالغة الخفة والرهافة في موضوعها وألحانها الغنائية، وفِكْرتها الأساسية تقوم على حبٍّ عميق بين الشاب الأرستقراطي المولد دانيليو والأرملة «هنا» التي وَرِثَتْ عن زوجها عشرين مليونًا من الجنيهات، ظَنَّتْ أنها قد ارتفعت إلى المستوى الاجتماعي الذي يجعلها كفئًا لأن تتزوج من دانيليو الأزرق الدم، وأن تتغلب على معارضة عمه للزواج، ولكن فتانا تأخذه العزة بالإثم ويأبى كبرياؤه أن يُفْصِح لها عن حبه أو أن يَقْبَل الزواج منها بسبب المال.

ويدور الصراع بين الطرفين حول الحب والكبرياء، وتتعاقب المواقف الغنائية التي تشجينا فيها رتيبة الحفني بأعذب النغمات الصادحة في دور الأرملة.

وإذا كان زميلها في هذا الصراع كنعان وصفي في دور دانيليو ليس مغنيًا مدرَّبًا — وهذا موضع ضعف — إلا أنه قد عَوَّضَنا عن ذلك بعض التعويض بإتقان تمثيل دَوْره وخفة حركته، ويا حبذا لو كان أيضًا ذا صوت غنائي مدَرَّب، وأمَّا رتيبة فما من شك في أن هذه الأوبريت ستكشف للجمهور الواسع عن موهبتها الأكيدة في الغناء النابع عن حساسية مُرهفة، والصادر عن ثقافة موسيقية عميقة، فضلًا عن معدن صوتها النادر الجمال والتأثير، وإذا كانت حدة صوتها السوبرانو، وارتفاع طبقة التلحين في كثير من المقطوعات التي غنتها لم تمكِّن السامعين من متابعة الألفاظ، فليس ذلك بعيب فيها ولا بعيب في التلحين، بل هو من طبيعة هذا الفن الذي كثيرًا ما تتحول فيه أصوات الغناء إلى مجرد أنغام موسيقية مُشْجِية، وكأنها إحدى الآلات العازفة، وبخاصة عندما يكون الصوت من نوع السوبرانو الليريك مثل صوت رتيبة الحفني، والمهم في مثل هذه الحالات هو أن يدرك المشاهد الموقف الذي تدور حوله الأغنية بمساعَدة الحوار السابق، كما أنه من الممكن الاستعانة بالنصوص الواردة في الليبرتو، أي: في كتيب الأوبريت الذي يوَزَّع دائمًا قبل ابتداء الحفلة.

وإذا كان الجمهور قد استطاع أن يتبين بعض عبارات الأغاني التي غنتها أميرة كامل، بسبب صوتها الذي يُسَمَّى سوبرانو دراماتيك، فإن ذلك لم يمنع من أن صوتها هو الآخر كان كآلة أخرى عازفة مُشْجِية من آلات الأوركسترا، وكذلك الأمر في صوت التينور يوسف عزت الذي نعتقد أنه من الممكن أن يصل بصوته إلى خير مستوًى بمزيد من العناية والتدريب.

وبالرغم من أن الموسيقى تطغى دائمًا على الغناء المسرحي، بعكس ما يحدث في الأغنية؛ حيث يظل للنص الشعري مكانُه ورونقه وجماله، إلا أننا مع ذلك قد طربنا أَجْمَلَ الطرب ونحن نتابع النص الذي نجح عبد الرحمن الخميسي في أن يوائم بينه وبين الأنغام في يُسْر وروح حضرية مرهفة، رغم صعوبة ترجمة نصٍّ أجنبي إلى لغتنا العربية على نحوٍ يتمشى مع اللحن والنغم، وهي صعوبة لا توجد في ترجمة نص أوروبي من لغة أوروبية إلى أخرى، لانفراد لغتنا العربية بأنواع من الأصوات والنبرات الإيقاعية التي لا توجد في اللغات الأندوأوروبية؛ لأنَّ لغتنا ساميَّة، وأي حلاوة في قول الخميسي على لسان الأرملة الطروب:

أنـغـام زي الأزهـار　　في ربيع ساحر فتان
والنور هيمان حوليها　　كـلامـهـا يـا مـحـلاه
لما الكمنجة تقول　　والـرقـص دعـاء
والقلب يهيم وياه

بل لقد استطاع عبد الرحمن الخميسي بشاعريته الحضرية المرهفة أن حوَّل القصص إلى غناء عندما أخذت الأرملة الطروب تقصُّ على حبيبها قصة الجنيَّة التي عشقت صيادًا؛ حيث تقول:

ده كـان فـيـه يـا مـا كـان　　جـنـيَّـة عـايـشـة فـي الـجـبـل
شـافـهـا صـيـاد بـين الـوديـان　　روت حـنـيـنـه بـالأمـل
وهامت عيونه في صورة عجب　　ملامح جميلة وضفاير ذهب
وعودها لو الغصن شافه يغير　　وخطوتها رنة نغم في عبير

لقد أَسْدَت إليَّ وزارة الإرشاد القومي معروفًا؛ إذ أَنْعَشَتْ روحي بعملٍ فني رفيعِ المستوى جَيِّد الإعداد، وكم أود ألا تفوت أحدًا من مواطنينا هذه المتعة الجميلة.

